CORNELIU BOGARIU CURS DE FOLCLOR MUZICAL *

CORNELIU BOGARIU

CURS DE FOLCLOR MUZICAL

*

EDITURA CORVIN
DEVA

CORNELIU BOGARIU

CURS DE FOLCLOR MUZICAL

Partea I

pentru elevii de la Şcolile de Arte şi Meserii,
cu un studiu introductiv de prof. Marcel Lapteş

DEVA
2007

8
2007

COLECȚIA
„ETHNOLOGICA”

Redactor:
Prof. MARCEL LAPTEŞ

Sigla colecției: SIMONA RUSU
Machetare şi tehnoredactare: DANI ÁGNES
Culegere computerizată: DIANA BOGARIU
Coperta 1: Fluieraşii din Costeşti
Foto: Marcel Lapteş
Coperta 2: Tulnicăresele din Blăjeni
Foto: Mircea Lac

Lucrare apărută la Editura CORVIN Deva
Director: VARGA KÁROLY
Tipărită la GRAPHO TIPEX SRL - Deva
Director: FARKAS LÁSZLÓ

Adresa:330190 Deva, o.p. 1., c.p. 138.
tel.: 0254-234500; fax: 0254-234588
e-mail: grapho@corvin.recep.ro
comenzi: difo@corvin.recep.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BOGARIU, CORNELIU
Curs de folclor muzical / Corneliu Bogariu. - Deva : Editura Corvin, 2007
Bibliogr.
ISBN 978-973-622-355-6

Această carte apare sub egida:
CENTRUL JUDEȚEAN PENTRU CONSERVAREA ŞI PROMOVAREA CULTURII TRADIȚIONALE HUNEDOARA-DEVA
Director: Mariana Deac

PLEDOARIE PENTRU FOLCLORUL MUZICAL

Motto:
„Într-un fel – prin faptul că este cel mai puțin tangibilă – muzica este cea mai subtilă formă de artă... cea mai emoțională. De asemenea, muzica oferă cel mai bun exemplu în care modelele orientează realitatea; dacă doriți să înțelegeți diferența dintre ***haos*** *şi* ***sens*** *... reflectați, pur şi simplu, la diferența dintre zgomot şi muzică."*

(David R. Hawkins – Puterea în artă)

Sistemica producțiilor populare muzicale conține o mare diversitate şi bogăție de melos tipizat; fiecare având caracteristicile sale (vocale, instrumentale) înveşmântate sincretic de cele mai multe ori în sintagme cum sunt: **muzică – poezie**, **muzică – dans**, **muzică – poezie – dans**. Aceste aspecte se prezintă printr-o varietate spectaculoasă de structuri ritmice, modele arhitectonice toate prin conținut având funcții deosebite în viața comunităților folclorice, dar totodată cuprinzând şi fireşti particularități de ordin regional sau local.

Acest determinism etnofolcloric se datorează unor factori multipli: legătura intrinsecă cu existența cotidiană a țăranului – **actant muzical**, **matricea artistică** proprie în creație, păstrarea de-a lungul timpului a **arhetipurilor tradiționale**, contribuția adusă de generațiile simultante (tineri- bătrâni) şi cele care au urmat la sporirea şi şlefuirea continuă a patrimoniului muzical popular.

În fața imensului material al căutării anonime, folcloriştii, etnomuzicologii, etnologii s-au găsit copleşiți de misiunea culegerii şi valorificării unui melos monumental. Au înțeles, treptat, prin experiență necesitatea ordonării, clasificării, eşalonării, limpezirii prin găsirea şi folosirea unor metode de lucru capabile să sesizeze în structura textelor muzicale elemente care le **particularizează** şi le **păstrează ființa**, le asigură perenitatea în trecerea timpului. Astfel în conceptul morfologiei muzicii populare se situează componente care devin rânduri , refrene, anacruze de sprijin, strofe, motive etc.

La început cercetarea etnomuzicală a avut o **perioadă de pionierat** cu stângăciile şi erorile începutului. Aşa cum botanistul îşi punea plantele în ierbare tot aşa etnomuzicologul (la început un simplu folclorist) şi-a conceput cercetarea prin culegeri direct de la sursă, interpretul din varii localități folclorice, căutând să restabilească o ordine, un echilibru între **cuvânt** şi **melos** consemnând documente acustice în vederea unor analize structurale şi a catalogării în arhivă a materialului cules.

A fost o etapă cu tentă romantică în care prima **cantitatea culegerii**; cercetătorii moderni care au studiat apoi aceste materiale au avut rezerve în legătură cu „transcrierea în notația muzicală convențională care nu a fost creată pentru fixarea în scris a unei astfel de muzici şi îi lipsesc

unele semne simbol specifice. Lipsa acestora o privează de unele elemente definitorii ale acestor limbaje care țin de calitatea sunetului, de maniere particulare de interpretare vocală şi instrumentală."(1)

Am început studiul nostru cu aceste aspecte teoretice în dorința de a scoate în evidență importanța pe care folclorul muzical îl are în spiritualitatea populară ce se manifestă ca o adevărată enciclopedie artistică cu fapte vii, dar şi cu imagini trecute, multe dispărute sau înglobate ascuns în alte şi alte **cântece poporale**.

„Cântecul poporan este un produs poetic şi muzical totodată, într-o largă răspândire în spațiu şi prim mijloace stilistice proprii acestei mase, încât cel care-l zice, fie țăran, fie lăutar, îl zice în chip variat după timp, loc, împrejurări şi contaminări personale şi nu simte nimic drepturi individuale de autor, cântecul apărând tuturor ca o expresie vie a viziunii poporane făcând una cu virtuțiile limbii."(2)

În timpul nostru problema folclorului muzical capătă conotații cu totul deosebite dacă ne referim la sfera globală a spiritualității etnofolclorice. Cultura tradițională orală se află astăzi în situația de a-şi pierde încet personalitatea deoarece spațiul rural cu satele şi cătunele sale au încetat de mult să mai existe ca factor de cultură cu accent major în viața etnicului, încheindu-se astfel o etapă istorică, o epocă dătătoare de valori majore în cultura națională.

A avea ochii ațintiți numai spre trecut când privim satul contemporan, mi se pare un fel de **obsesie arheologică**, când vrem să săpăm necontenit pentru descoperirea unor eventuale **vestigii**. Care vestigii? ne întrebăm cu firească nedumerire, pentru că se ştiu destule lucruri despre trecutul satului şi comunitățiile sale. A gândi poseist, în mod exclusiv, mi se pare o exagerare cu totul primejdioasă care poate conduce la neînțelegerea că tradiția nu înseamnă închidere în spații imobile. Ea reprezintă o **scurgere existențială**, când calmă, dar de cele mai multe ori tumultoasă, conservând esența unei spiritualități, care nu moare niciodată, pentru că reprezintă un mod de viață cu valori acceptate şi verificate de întreaga existență umană. Aşa este cântecul popular care mai trăieşte în satul românesc tocmai datorită valențelor de mai sus. În acelaşi timp constatăm, cu tristețe, că satul nostru a început să se îmbolnăvească cultural deoarece lipsesc mentorii de odinioară, dascălii, preoții, intelectualii autohtoni. Satul începe să-şi piardă structura mentalieră de odinioară şi treptat intră în ghearele nivelărilor globale. În atare situație se pune cu gravitate **problema păstrării**, pe cât posibil, a întreg **tezaurului muzical etnofolcloric zonal şi național** mai ales că asistăm, în sfera culturii tradiționale, atât cât a mai rămas din ea, la fenomenul psihosocial al apariției unor „producții muzicale" subculturale, la apariția kitsch-ului muzical agresiv, plin de accente guturale (tip Guță et company) care-şi urlă neputința talentului în lamentări şi chelălăieli ce se vor de autenticitate şi valoare pentru folclorul muzical. Face ravagii o anume limbă de lemn în versurile populare create ad-hoc, de cele mai multe ori, care nu au nimic de a face cu metrica şi estetica poeticii populare.

A devenit o obişnuință să auzim şi să vedem la posturile mass-media **celebri cântăreți** purtând costume populare pline de sclipici şi paiete, de exemplu **cântăreața** urlând din toți plămânii, **cosmetizată** grobian cu o mulțime de farduri, cu părul proaspăt vopsit în culori dintre cele mai ciudate, afişând imaginea falsificării agresive a ceea ce are mai frumos melosul românesc.

După 1990, societatea noastră a intrat în sarabanda unor transformări năucitoare sub raport economic, politic, comunicațional, tehnologic, informațional dar mai ales în spațiul cultural – spiritual.Vrând – nevrând, ne place sau nu, fenomenul complex al globalizării lumii contemporane

se produce sub ochii noştri, şi la nivelul culturii academice, fie populare, în spaţiul tradiţiilor spirituale.

Iată ce afirma fondatorul etnomuzicologiei, Constantin Brăiloiu în 1931 într-o conferinţă rostită la Primăria Municipiului Bucureşti:

„Societatea românească de azi pornită cu paşi uriaşi pe drumul occidentalizării, seamănă pentru mine cu voinicul înghiţit de şarpe.

Zice poporul:

Jumătate-l înghiţea,
Jumătate nu putea,
De săbii şi iatagane,
Paloşe şi buzdugane.

Săbiile şi iataganele sunt personalitatea noastră etnică, **firea noastră deosebită de specie umană**. Întrebarea care se pune azi României moderne pe toate tărâmurile este următoarea: lepădăm cu desăvârşire această personalitate, prea fericiţi dacă vom semăna mâine aidoma cu **un oarecare soi apusean** să fim înghiţiţi cu totul? Sau să căutăm în **procesul nostru de occidentalizare** o fărâmă a originalităţii pământene?"(3)

În contextul actual lucrurile acestea se actualizează prin **atitudini pro şi contra** a unor specialişti în domeniu: folclorişti, etnografi, etnologi, antropologi, sociologi ai culturii care au puncte de vedere relativ comune, fie diferite şi chiar opuse. „Aceste concepţii se caracterizează fie printr-un optimism ponderat sau exacerbat, fie prin moderaţie, fie prin scepticism sau pesimism...unele susţin un tradiţionalism fervent, altele un transformativism excesiv."(4)

Chestiunile ce rezidă din aceste afirmaţii se pun în alte şi alte întrebări pe care **omul** (viitor) **global** va fi obligat să şi le pună. Referindu-ne strict la soarta folclorului muzical trebuie să remarcăm faptul că el şi-a pierdut de mult **caracterul de acţiune vie**, spontană în vatra satului. Devenind manifestare de agrement, scenică, artificială de cele mai multe ori, în melosul popular autentic s-au strecurat manifestări neconforme cu o anume concepţie de viaţă a comunităţilor săteşti în modul de a se raporta la viaţă, moarte, iubire, ură, natură sau divinitate.

Constatăm cu tristeţe, că trebuie să ne reîntoarcem, măcar ca simţire, la vatra dintâi a spiritualităţii noastre şi să păstrăm **arhetipurile permanenţei noastre ca popor şi ţară**. Păstrarea tradiţiilor înseamnă şi exprimarea liberă a personalităţii, identităţii noastre, o lume a diversităţii creative iar pierderea acestora ar duce la o lume nivelată, masificată care nu şi-ar înţelege rădăcinile.

Intrând în U.E., oamenii sunt obsedaţi de aspecte imediate, cele mai multe economice, şi nu se gândesc expres la ce se va întâmpla cu tradiţiile lor, bunăoară, cu muzica lor; **manelizarea muzicii populare** este un posibil semnal de alarmă şi să dea Domnul ca aceasta să fie efemeră, ca orice modă. **Agresarea fondului poetic** versurilor căutate, **linia melodică puternic evidenţiată** prin **sisteme sonore improprii, ornamente şi armonizări fanteziste, abateri de la aspectul formei arhitectonice** specifice zonelor etnofolclorice ne dau imaginea actuală a multor aspecte de prezenare artificială şi nefirească a folclorului muzical.

Sub aspect interpretativ, solistul devine **o vedetă populară** peste noapte prin folosirea unui limbaj şi a unei tehnici agresive care caracterizează lipsa de profesionalism, iar lipsa talentului

este suplinită, cosmetizat, de aparatura audio-vizuală. Cântând liber, fără accesorii instrumentale, oricine, nu trebuie să fie specialist, observă emisiile sonore greşite, un vibrato inestetic semănând cu behăitul caprelor, frazarea improprie a cântecului, timbru discutabil, amestecul inestetic de motive muzicale.

În acest context problema de fond rămâne aceea a **educării** şi pe cât posibil **permanentizării specificului muzicii populare**. Este necesară o angajare responsabilă şi cu mare dăruire profesională a unor factori culturali de decizie pentru a ajuta cultura orală, muzica populară, să facă faţă provocărilor contemporane. Considerăm benefic un **program naţional de revigorare a culturii orale** prin re(învăţarea) valorilor tradiţionale care să cuprindă toate categoriile sociale, în special tineretul din mediul sătesc, atât cât a mai rămas, care s-a desprins de obiceiurile şi datinile strămoşeşti.

Acest lucru se poate face, cu rezultate remarcabile, în cadrul Şcolilor (Populare) de Artă, prin secţiile de folclor muzical, având îndrumători competenţi şi pasionaţi care să formeze tineri talentaţi, solişti şi instrumentişti de muzică populară, în respectul pentru autentic şi acurateţe populară.

Însă procesul de asimilare şi cultivare a talentelor muzicii populare nu se poate face fără un material didactic adecvat.

La nivel naţional există foarte puţine cursuri de folclor muzical; mulţi dintre profesorii de muzică axându-se exclusiv pe programa şcolară. Se fac foarte puţine referiri la aspectele arhaice ale melosului ţărănesc, evidenţiindu-se aşa-numitele **piese de succes**, luate ca **etalon interpretativ.**

La nivelul judeţului nostru a existat de-a lungul timpului o multiculturalitate etnofolclorică a unor etnii ca maghiari, germani, sârbi, rromi etc. S-a format un anume cosmopolitism al tradiţiilor, un interculturalism zonal benefic pentru cultura populară. Acest fenomen cultural îl întâlnim în toată Transilvania.

Zona etnofolclorică hunedoreană este păstrătoarea unor adevărate nestemate ale spiritualităţii populare culminând cu o bogăţie nemaiîntâlnită a cântecelor şi dansurilor populare. În 1913, culegând folclor muzical din Ţara Haţegului şi Ţinutul Pădurenilor, Béla Bartók a rămas impresionat de varietatea producţiilor muzicale. Mai târziu, în 1914, va ţine o conferinţă la Universitatea de Ştiinţe din Budapesta despre folclorul românesc din judeţul Hunedoara aducând ca exemplificare două ţărănci, un cimpoier şi un fluieraş din Cerbăl. Fundamentând ştiinţific repertoriul muzical ţărănesc din Transilvania , Béla Bartók menţionează, după criteriul geografic cinci mari dialecte muzicale: bihorean, bănăţean, de câmpie, hunedorean şi maramureşean (5). Din folclorul muzical hunedorean Béla Bartók a înregistrat adevărate perle muzicale, vocale şi instrumentale specifice acestei zone folclorice.

Iată de ce, necesitatea conceperii unui curs de folclor muzical pentru elevii de la secţiile populare a devenit o întreprindere stringentă în vederea formării şi înţelegerii interpretative a folclorului nostru local.

Apariţia **Cursului de folclor muzical** al profesorului Corneliu Bogariu este, incontestabil, o mare împlinire didactică în domeniul etnomuzical.

Încă din preliminariile cursului, Corneliu Bogariu arată, cu modestie, scopul urmărit în cadrul Şcolii Populare de Artă prin elaborarea acestui material didactic.

Autorul menţionează că este necesar să se dezvolte elevilor dragostea pentru creatorul valorilor materiale şi spirituale folclorice – **ţăranul român**, înţelegerea conştientă, adevărată a

întregului epos folcloric din trecut dar şi din prezent, cunoaşterea specificului **folclorului muzical local** spre a fi apărat **de făcături**, poluarea şi kitschul muzicale, boli ale culturii populare actuale, precum şi valorificarea corespunzătoare a unui **repertoriu autentic**, tradiţional.

Pentru aceasta autorul face un excurs pertinent reliefând **valorile folclorului** explicate prin **relaţia cu tradiţia** în cadrul matricei cunoscute de **sincretism folcloric**. Partea propriu-zisă a cursului, cea de etnomuzicologie este foarte bine structurată pe criterii metodologice moderne în tipologia specifică folclorului. Este evidenţiată dimensiunea geografică, teritorială a bogăţiei şi varietăţii folclorului muzical în capitole dense ale geografiei, istoriei şi etnografiei hunedorene. Capitolul analizat se încheie cu un aparat bibliografic destul de larg care evidenţiază preocupările etnofolclorice a unor specialişti şi amatori în domeniu care au contribuit la folclorul hunedorean.

Interesante sunt şi prezentarea unor concepţii despre folclor, principiile, metodele şi tipurile de cercetare **diacronice** dar şi **sincronice**, multe aparţinând şcolii sociologice româneşti fondate de Dimitrie Gusti.

Remarcăm şi prezentarea **organologiei populare** într-o clasificare specifică folclorului muzical instrumental sub aspect tradiţional dar şi evoluţia „modernă", contemporană a tipului de formaţii.

Urmează în economia cursului, un capitol de substanţă, acela al **morfologiei cântecului popular** cuprinzând **poetica şi versificaţia, sistemele sonore, sistemele ritmice, forma arhitectonică**. Toate acestea, fundamentate teoretic dar şi practic printr-o multitudine de partituri tematice, reprezintă pentru elevii care studiază folclorul muzical noţiuni de bază pentru înţelegerea structurii melosului popular, a specificului acestuia.

Lucrarea profesorului Corneliu Bogariu se încheie cu prezentarea etnomuzicală a obiceiurilor din ciclul calendaristic, a folclorului vârstelor şi obiceiurilor vieţii de familie, precum şi a celor legate de momente importante din viaţa omului, a genurilor neocazionale (balada şi doina).

Pe lângă criteriile ştiinţifice prezentate în paginile cursului; **cel istoric, funcţional, structural-muzical**, ca prezentare sistemică, profesorul Corneliu Bogariu realizează, la nivelul profesional cel mai ridicat, exigenţele **prezentării didactice**, criterii care fac întregul conţinut al lucrării să fie accesibil tuturor categoriilor de elevi, indiferent de vârstă şi pregătire. Prin măiestria sa profesională, rol al multor ani de „catedră muzicală", Corneliu Bogariu impune o sistematizare care oglindeşte trecerea de la **fenomenele cele mai simple** la cele mai **dezvoltate** care se suprapun procesului istoric de dezvoltare a întregului folclor observat mai mult în **sistemica genurilor**.

De remarcat că multe exemplificări de cântece populare sunt „piese" culese de autor în călătoriile de cercetare în teren, din zonele etnofolclorice ale multor elevi ai şcolilor (Zona Orăştie, Ţinutul Pădurenilor, Valea Mureşului, Ţara Zarandului).

Viaţa cotidiană a satelor noastre suferă astăzi un **şoc social** evident şi în spiritualitatea ţărănească cu rezultate distrugătoare în folclorul muzical. Cursul profesorului Bogariu este un **semnal de alarmă** la adresa impactului mass-media care afectează procesul firesc al creaţiei orale, implicit a celei muzicale. Întâlnim dese referiri la atacul diferiţilor factori poluatori asupra autenticului cultural. Din acest punct de vedere cursul de folclor este un adevărat **îndreptar muzical** pentru elevii care frecventează cursurile de folclor. Mulţi dintre aceşti elevi, chiar tineri, care au îmbrăţişat cu dragoste şi talent muzica populară, ştiu că există în localităţile lor, pe spaţii

mai mici sau mai largi o pierdere evidentă a **identității culturale populare**; multe sate au devenit, ca memorie, amnezice odată cu dispariția vechilor generații.

Practica a dovedit însă că formele de cultură orală folclorică nu vor dispărea niciodată; chiar dacă nu se mai păstrează global un fapt folcloric, asistăm la manifestări segmențiale a vechilor tipare. De aceea Corneliu Bogariu semnalează, pe drept cuvânt, dezvoltarea unui **folclor urban muzical**, o cultură a colectivităților orăşeneşti, cu precădere în zonele periferice, pe nişte criterii proprii care cu mici excepții degenerează în promovarea unor creații subculturale.

Cursul de folclor muzical mai are şi alte valențe instructiv – educative cărora autorul le-a dat importanța cuvenită, dar nu ne propunem să le prezentăm exhaustiv mai ales că multe sunt specifice învățării şi interpretării muzicale care nu este domeniul nostru de cercetare.

Trebuie însă salutată inițiativa Centrului Județean pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiționale Hunedoara, a străduințelor **cunoscutei artiste a cântecului popular Mariana Deac**, directorul instituției, care şi-a făcut un program generos de stimulare a oricăror publicații de cercetări etnofolclorice, mai ales a acelora imperios necesare desfăşurării în condiții optime a învățării folclorului muzical la clasele specifice ale Şcolii de Artă şi Meserii.

Apariția acestui **Curs de folclor muzical** se datorează, deci, doamnei Mariana Deac care a dat girul profesional muncii sistematice, constructive şi de perspectivă a autorului, prof. Corneliu Bogariu, în dorința de a pune în valoare forțele spirituale locale.

Prof. Marcel Lapteş

Preliminarii

Diferenţieri, delimitări, noţiuni, - definiţii.

Termenul *f o l c l o r* se întâlneşte în cultură abia în secolul al 19 (introdus de englezul J. William Thoms în 1846 având pseudonimul Ambrose Merton); cuvântul este alcătuit din *f o l k - popor* şi *l o r e – înţelepciune.*

Cândva *c r e a ţ i a p o p u l a r ă* era numită diferit : *„antichităţi populare''*(Anglia) ,- *„t r a d i ţ i i p o p u l a r e ''* - francezi, italieni, români…;- germanii şi astăzi au în uz - *„volkskunde''* ; s-au folosit şi cuvinte ca: *„domologie''* - *„laografie''*,- *„demopsihologie''*, - ori *„etnopsihologie''*. .La noi se foloseau sintagme sugestive ca *„literatură populară"* (*p o p o r a n ă*, - ţ ă r ă n e a s c ă) şi mai restrâns - *„ cântare sătească''*- întâlnită la Sabin Drăgoi în 1938.

Termenii cei mai uzuali a căror rădăcină se află în cuvântul *folclor* - f o l c l o r i s t, f o l c l o r i s t i c ă , au sfere noţionale destul de bine conturate ; astfel :

•*f o l c l o r i s t* - ?- persoană ce se ocupă cu *cercetarea* folclorului.

•*f o l c l o r i s t i c ă* -?- ştiinţă ce are ca domeniu de *cercetare* creaţia populară sub diversele ei forme : artă populară, tehnică rurală (legate de producţiile săteşti – olărit, ţesături,…, ornamentări – ş. a.)

•*f o l c l o r u l* - creaţia populară – după ▪ unii cuprinde *totalitatea* manifestărilor spirituale şi a celor materiale populare cum ar fi *literatură, muzică, coregrafie, mod de viaţă* (d. e. , p a s t o r a l - legat de oierit; ş. a.), *arta populară* (gospodăria, construcţiile-casele ,acareturile - „anexele'', ş. a.), *portul* (îmbrăcămintea*)*, arta decorativă,..., olăritul , ş. a. ▪ Alţii socotesc f o l c l o r *numai* manifestările de ordin spiritual : *literatura, muzica,*

coregrafia, şi teatru - celelalte ţinând de ***etnografie***. La noi, românii, se admite acest din urmă sens - de unde sintagma - „ Etnografie şi Folclor''.

Domeniul de cercetare este limitat de către unii specialişti doar la domeniul *ţărănesc* socotind că numai *ţăranii* sunt în măsură să creeze *artă populară* ; alţi folclorişti lărgesc sfera de cercetare le şi la medii *o r ă ş e n e ş t i* - muncitoreşti (cândva - mahalale, suburbii..).

Menţionăm că fapte folclorice valoroase cuprinse într-un sistem de viaţă (mentalităţi, credinţe, cutume) întâlnim la popoare care au o stare economică de o anumită factură – o gospodărie închisă , autarhică, în care *ţăranul* produce singur cele ce îi sunt necesare lui şi familiei sale. Dar se constată că şi în unele zone (ţări – sau „ţinuturi'') avansate folclorul este încă viu mai ales dacă i se acordă atenţia cuvenită.; de pildă la noi - înfiinţarea, menţinerea şi activitatea competentă a *CJCVTP*, a *Şcolilor populare de Artă şi meserii''* , a *festivalurilor*, a *concursurilor* adecvate, a *spectacolelor* folclorice… ş. a. (Nu-i vorbă … există şi numeroase produse a căror valoare este cel puţin îndoielnică - apărute din obscuritate şi obtuzitate, dar asiduu promovate , aş zice, tendenţios, de-a dreptul jignitor – o agresiune , un atentat împotriva b u n u l u i s i m ţ r o m â n e s c!).

F o l c l o r u l în *Artă* şi *funcţia* lui socială.

F a p t e l e f o l c l o r i c e se constituie ca *prime momente de creaţie* ale omenirii. Sub acest raport se poate spune că începuturile artei ţin de folclor. În zorii omenirii un *bun cultural* aparţinea întregi *o b ş t i* . Cu trecerea timpului lucrurile evoluează - se diferenţiază după diverse criterii.

Arta *re-prezintă* r e a l i t a t e a prin mijlocirea *imaginilor artistice,*- prin forme concrete realizate măiestrit – ce acţionează creator asupra substanţei

concrete. Desigur, *trăirile, năzuinţele, visele,...ideile* creatorilor îşi lasă amprenta asupra „obiectului creat'' făcându-l în final *purtătorul unui m e s a j*. **Acestuia îi vom spune *p r o d u c t*.**

Mai târziu, d i f e r e n ţ i e r e a datorată *scrisului* va face ca u n e l e p r o d u c t e să fie la îndemâna doar a u n o r a, puţini, - *arta cultă* ... iar a l t e p r o d u c t e – a l t o r a , mulţi, ... ce îşi transmiteau productele proprii doar prin viu grai - *artă populară* – folclor.

Folclorul are deci un domeniu artistic propriu cu legi specifice de dezvoltare. Fiind productul celor mai puţin şcoliţi-instruiţi nu înseamnă că ar fi mai puţin e x p r e s i v. Mai ales că el este legat de cele mai importante momente din viaţa individuală sau colectivă - muncă, sărbători, naştere, căsătorie...Desigur de aici se poate desprinde şi *rostul social* al folclorului - ...<< la bucurie şi la necaz>>....arată funcţia *psiho-socială* pe care o poartă practicile folclorice.

Reflectând *simţirea* şi *felul de viaţă* al poporului în imagini artistice – folclorul se dovedeşte a fi o artă realistă şi că el însăşi este un mijloc apreciabil de cunoaştere şi de transformare într-o oarecare măsură a realităţii sociale concrete.

Valorile folclorului.

1. Valoarea documentară. Emanaţie a poporului, folclorul se impune ca o modalitate de cunoaştere a omului – a vieţii sale sociale, concepţiile despre lume şi societate, judecăţile şi mentalităţile sale precum şi – aria etnico-geografică, istoria, limba (graiurile). Tot prin el se exprimă judecăţile şi sentimentele se dezvăluie înclinaţiile şi aptitudinile; se manifestă voinţa şi caracterul poporului; într-un cuvânt – fiinţa ca *individ* dar şi asociată în *grupare socială*. (e t n o -p s i h o l o g i a se ocupă de acestea).

G r a i u l v o r b i t - aşa cum se rosteşte astăzi, dar în unele producţii cu rostirea veche, ce vizează f o n e t i c a, - ascunde elemente lexicale şi „construcţii gramaticale'' arhaice - domenii ce ţin de l i n g v i s t i c ă.

În situaţii când pentru anumite *persoane,* ce ţin de i s t o r i e, sau *evenimente* ori chiar *perioade* nu există la îndemână date scrise sau vestigii arheologice, pentru conturarea unor puncte de vedere se recurge şi la fapte din domeniul folclorului - ca a r g u m e n t i s t o r i c indirect. Supravieţuirea peste vremuri - în timp şi spaţiu - a folclorului presupune *adaptare* permanentă la condiţii noi prin *actualizare* şi *localizare* înţelegând că folclorul păstrează î n s e m n e ale istoriei oglindind *locurile* şi *mediile* în care a fost creat - adică raporturile dintre cel ce creează un product folcloric - *om* şi *mediu* pe de-o parte, ca şi cel dintre o anume populaţie şi pământul pe care trăieşte …

2. Valoarea artistică. Copleşitor de multe o p e r e ale culturii mondiale sunt *reflecţii* ale emoţiilor şi ideilor *vieţii* rurale-poporane. Înalte personalităţi creatoare (d. e.- Goethe, Eminescu, Puşkin, ş. a.) au subliniat puternica *valoarea expresivă*-emoţională a producţiilor de folclor. Pentru muzica populară merită să arătăm că B. Bartok – poate cel mai profund cercetător a folclorului muzical - avea cuvinte la superlativ … „ este tot ce se poate închipui mai desăvârşit şi mai variat în ceea ce priveşte plăsmuirea artistică – puterea ei expresivă este nebănuit de mare…'' căci cântecul popular „este modelul autentic al perfecţiunii artistice de cel mai înalt grad''.(*apud – Curs de folclor I.R.Nicola., I. Szeni.., T. Mârza. – Cluj, - pag. 11*). Pentru muzicieni folclorul (muzical) este ca limba maternă (vorbită) pentru scriitori.

3.Valoarea educativă. În condiţii uneori contradictorii (câteodată chiar antagonice) folclorul a păstrat totdeauna limba şi tradiţiile culturale ale poporului căruia îi aparţineau. Astfel el era de-a lungul timpului unica formă sigură şi perpetuă a vieţii culturale - „ şcoala'' la care se învăţa *dragostea de ţară* înţelegând prin ţ a r ă – *s u p r a f a ţ a de p ă m â n t locuită* de *grupul*

respectiv - solul şi subsolul aceleia cu *bogăţiile* şi *frumuseţile* naturale ale ei. Dar şi oamenii cu viaţa lor materială şi spirituală.

Ar fi de precizat că nu numai creaţia ţărănească are valenţe educaţionale. În veacurile anterioare *productul folcloric* era eminamente ţărănesc. Cu toate acestea el suferea în diferite grade influenţe ideologice - improprii - „de clasă socială'' dar mai ales *religioase.*

Nu la fel stau lucrurile cu producţiile muncitoreşti - *cântece* de r e v o l t ă şi r e v o l u ţ i o n a r e. Acestea degajă cel mai adesea *mânie proletară* ce este, totuşi, justificabilă într-un fel dar *şi speranţă.*

Încheiem rezumând că în învăţământ – în speţă, pentru Şcolile populare de artă şi meserii - scopul urmărit prin studierea folclorului este multiplu.

- dezvoltarea dragostei pentru făuritorii bunurilor materiale şi spirituale de tip folcloric.
- aprecierea conştientă – justă, în cunoştinţă de cauză – a p r o d u c t e l o r folclorice din trecut dar şi din prezent . (vai !) .
- valorificarea adecvată a folclorului în diferite domenii .
- cunoaşterea specificului folclorului (muzical) românesc autohton spre *a fi ferit de p o l u a r e* şi de „f ă c ă t u r i ''.
- menţinerea şi pe această cale a unui fond repertorial autentic cert .

Relaţia folclorului cu tradiţia

Unii cercetători văd în folclor doar resturi ale spiritualităţii şi mentalităţilor primitive neadmiţând d e z v o l t a r e a istorică. Sigur că se regăsesc rămăşiţe *mitice, credinţe magice* - p r a c t i c i - ce provin din străvechime. Dar alături de acestea s-au sedimentat stratiform relicve aparţinând vremurilor în succesiunea lor . F o l c l o r u l poate fi considerat ca un ecou veritabil al t r e c u t u l u i dar şi o voce a p r e z e n t u l u i . *Coexistenţa* „trecutului'' cu „prezentul'' se realizează prin relaţia dintre „ aşa

am pomenit '' – *(tradiţie)* şi „ aşa se poartă'' (*inovaţie*). Ponderea *tradiţiei* şi a *inovaţiei* ce se regăseşte într-un p r o d u c t f o l c l o r i c corespunde în bună măsură raportului dintre conţinut şi formă; acest *raport diferă* de la un fapt folcloric la altul şi ţine de *informaţie*, de *calităţi creatoare* (posibilităţi de exprimare artistică) şi d e *scop* (estetic, spectacular, pecuniar sau pur şi simplu …din dorinţă interioară !).

Într-un *product folcloric* se desluşeşte o luptă continuă între vechi şi nou - între tradiţie şi inovaţie; victorioasă iese inovaţia…ceea ce nu înseamnă înlăturarea tradiţiei – ci restructurarea şi înnoirea ei. Se constată că uneori t r a d i ţ i a a fost neglijată ori omisă în mare parte ; aceasta datorită *funcţionalităţii* - a nepotrivirii cu cerinţele drastice sau imperativele socio-cultural-politice (!) ale unor *etape istorice* sau *curente ideologice* : aşa, de pildă, producte folclorice (cântece) legate de magie, de superstiţii …Desigur că *tradiţia* cuprinde câteva elemente negative prin *conţinut* şi *scop* dar elementele pozitive trebuie depistate, preluate şi cultivate. Prin cunoaşterea şi a aspectelor negative ale tradiţiei se poate caracteriza *nivelul* cultural al unei g r u p ă r i s o c i a l e în timp istoric.

Fără îndoială că stăpânirea conştientă de către cei interesaţi a raportului dintre t r a d i ţ i e şi i n o v a ţ i e asigură contemporaneităţii o c r e a ţ i e v a l o r o a s ă .

Sincretismul.

În artă, prin s i n c r e t i s m înţelegem o desfăşurare simultană – o c o n c o m i t e n ţ ă - a cuvântului, muzicii şi mişcărilor corporale - dans, mimică ,…sau doar împletirea a două dintre ele. Oricum el vizează redarea cât mai fidelă şi expresivă a unui conţinut concretizat într-un f a p t folcloric – într-un ***product*** uman **folositor** *şi* **frumos** - ***artistic***. Aşa - d.e. – muzica (folclorică) este aproape permanent însoţită de cuvânt – text ;

inclusiv muzica instrumentală – inițial a fost „ gândită'' în asociere cu cuvântul.

Sincretismul este uşor observabil mai cu seamă în desfăşurări colective – de g r u p (d .e. – în obiceiuri).

S-a constatat că sincretismul este mai pronunțat la productele artistice mai vechi. Acest fapt a făcut pe unii cercetători să concluzioneze că muzica neputându-se rupe de cuvânt ar fi incapabilă să reflecte singură prin mijloace proprii realitatea. Desigur, la începuturile lor, nici *cuvântul* nu era literatură, nici *mişcările* corporale nu erau dans şi nici *sunetele* nu erau muzică. Mai mult - putem spune că deşi ciripitul păsărilor *are un rost* şi uneori chiar *este plăcut-* (a u z i t chiar *frumos*)…totuşi *nu este muzică* – cântec. Mai trebuie…m e s a j u m a n recepționat cu b u n s i m ț – artistic, înnăscut şi educat. Nu este suficuentă auzirea muzicii – muzica se ascultă sau „se cântă" (să zîce) – „se exprimă".

Creionarea deosebirilor (sunet articulat, sunet organizat ritmico- timbral-melodic, mişcare - gest) apoi sintetizarea acestora a dus la diferențierea lor (a cuvântului, a sunetului muzical, şi a mişcării corporale-) - la conturarea definitivă a celor trei modalități de exprimare artistică – ce prin **desprindere** au condus spre ***literatură*** , ***muzică*** şi ***dans***. Resturi ale asocierii inițiale - obligatorie în trecutul primar - se (mai) găsesc încă în unele producte străvechi sau în unele manifestări ce țin de folclorul copiilor.

Concluzie. Din cele arătate in acest capitol rezultă că ceea ce considerăm *general* şi *specific* folclorului sunt noțiuni - categorii - *istoric determinate* ce suferă modificări în funcție de schimbarea condițiilor de dezvoltare socială.

Personalităţi din cultura română despre folclor.

- date istorice -

Scrierile cronicarilor români, *însemnările* din călătorii a unor străini, cărţi – *codex*-uri, *colecţii, manuscrise* - conţin referiri, date şi informaţii de peste vremuri privitoare la instrumente muzicale, la practici şi obiceiuri însoţite de muzică ale „neamului românilor" - mai cu seamă la curţile domneşti şi nu numai – din cele trei provincii învecinate – Transilvania, Moldova şi Munetnia.

Codex Caioni – manuscris definitivat de Ioan **Căianu** (n. 1629 - m. 1687) „ ex parentibus schismaticus '' **[** *n.n. - nici măcar „olah'' (valah)* – nicidecum român ! ori… ortodox…?**]**. Lucrarea cuprinde mai multe melodii de origine populară – surprinzător de cunoscută atunci…ca şi acum – răspândita melodia a j o c u l u i c ă l u ş a r i l o r - *Banul Mărăcine* ; mai amintim *Ţarina Abrudului* (variantă), *Dans valah*,(mai multe), *Cântecul voievodesei Lupu* ; ş.a.

Piesele muzicale din c o d i c e reprezintă, desigur, doar o mică faţetă a unei părţi a f o l c l o r u l u i viu atunci,- practicat .

Domnitorul Dimitrie **Cantemir** – (n. 1673 – m. 1723) – om de cultură, filosof, scriitor şi…*muzician,* în lucrarea „ Descripţio Moldavae" (1716) apreciază că „… poporul de jos – *n.n., ţăranii* - …care nu s-a spălat aşa de desăvârşit de vechile sale necurăţenii…la nunţi, la înmormântări şi la anumite timpuri ale anului celebrează cu versuri şi cântece o a r e c a r e n u m e… şi care miroase a culturi vechi ale Daciei…'' Numim dintre acestea - „drăgaica'', „heoile'', „ursitele'', „frumoasele'', „sâmgenele'' (sânzienele ?!) „gioimărelele'' (joimărelele?!), „turca'' , „papalugă'' (paparuda?!), „striga'' (strigarea peste sat ?!) , colinda'', „vergelat'' (învergelatul?!) ş. a. – despre multe dintre ele aflăm informaţii preţioase. Preocupările lui Cantemir au fost multiple dând lucrări valoroase.

Cunoscătorii operei lui Cantemir îl socotesc, pe drept, inițiatorul *etnografiei*, *folcloristicii* şi ştiinței despre *arta populară* căci în lucrările sale face referiri pertinente la elemente aparținând acestor domenii .

Franz Josef **Sulzer** (n. ? – m. 1791; ofițer). Lucrarea „ Istoria Daciei Transalpine'' - scrisă uşor tendențios şi destul de subiectiv conține totuşi multe informații ce țin de folclorul românilor ; d. e. – privitor la muzica populară , căreia îi acordă multă atenție, îi surprinde trei aspecte : *cântece vocale (de ritual) , cântece de dans* şi *instrumente*. Sulzer notează în scriere europeană (cu n o t e muzicale) câteva melodii a căror proveniență în este sigur practica populară - mai cu seamă dansurile – *cătănesc*, *căluşar*, .. Despre *căluşar* spune că are o origine străveche… Are şi un cântec „nedansant'' indicând ce se cântă „ ca un recitativ francez ''…(oare să fie balada ?)

Contribuția lui Sulzer la cunoaşterea creației populare româneşti este destul de importantă deşi lucrarea amintită are mari „inegalități'' de ordin ştiințific.

Încă de la începutul veacului al XIX lea - când pianul începuse să se răspândească şi prin Țările Româneşti - notarea muzicală a cântecelor populare sporeşte…însă nu toate provin din *folclorul țărănesc* al românilor. Amintim aici pe E. **Murgu** (1805-1870) – compară câteva melodii româneşti cu melodii sârbeşti; Fr. **Rouschitzky** în colecția din 1830 dă „muzică orientală'', cântece şi dansuri moldoveneşti, valahe, greceşti şi turceşti ; A. **Pann** (1796? -1854) este considerat ca cel dintâi f o l c l o r i s t …El *adună* (consemnează) apoi *răspândeşte* (tipăreşte) cântece populare, orăşeneşti, romanțe, orientale…dar într-o *notație psaltică*. Lucrările mai reprezentative pentru folclor (muzical) ar fi „Cântece de lume sau Poezii deosebite'' şi „ Cântătorul dorului sau Spitalul Amorului'' – aceasta cuprinzând şi melodii ce circulau nu numai oral ci şi „scrise''(texte).

Pe la mijlocul sec. XIX apare ideea consemnării cât mai exacte în scris a melodiilor populare. Dintre muzicienii acelei perioade la care găsim cântece de origine populară îi amintim pe J A **Wachmann** *(Melodii valah,e* 1848-1852*)*, C. **Miculi** *(Arii naţionale româneşti,* 1854*)*, Al. **Berdescu** *(Melodii române* 1860-1862*)*. Desigur - şi alţii. Trebuie spus că aceştia nu prea făceau diferenţă între *popular* şi *cult* sub aspect muzical - uneori se intervenea nonşalant în d e s f ă ş u r a r e a m e l o d i e i dar mai cu seamă în a c o m p a n i a m e n t ce realizându-se la pian avea şi o armonie adecvată - „clasică''.

Tot atunci, dintre **literaţii** cu preocupări în domeniul muzicii populare îi dăm pe Al. **Odobescu** ce emite ideea *comparării* creaţiei populare româneşti cu ale altor neamuri ; apoi pe N. **Filimon** care susţine că adevărata muzică românească este practicată la sat – de către *ţăranul român* atrăgând atenţia şi asupra rolului lăutarilor (ţigani) în creaţia populară.

În a doua jumătate a secolului al XIX [lea] domeniul folclorului muzical se conturează tot mai clar. Dintre cei cu contribuţii în acest sens îi amintim pe • **T. Burada**(n.1838-m.1923) – mai cunoscut ca istoric (pentru *teatru*) - rămâne totuşi unul din deschizătorii de drumuri în cercetarea creaţiei muzicale populare româneşti. Acordă atenţie sporită *muzicii obiceiurilor* ţărăneşti („ Despre întrebuinţarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român ''– 1876) precum şi *instrumentelor muzicale populare* („Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică ale românilor'' – 1877) • **D[trie]. Vulpian** (n.1848 - m.1922) scoate mai multe colecţii (*Balade, Colinde , Doine*,…) sub genericul *Muzica populară* cuprinzând un număr impresionant de piese. Deşi scrierea muzicală este uneori inadecvată şi fără diferenţierea clară între melodiile populare şi cele culte, lucrările sale au o valoare cel puţin documentară – istorică. •**D G. Kiriac** (n. 1866 – m. 1928) este preocupat de instituirea unei metode moderne de cercetare în

domeniul folclorului, de sistematizare – un elaborează unui important material - *„Propunere relativă la cântecul popular românesc şi la muzica bisericească orientală''*. Personalitate a culturii şi învăţământului românesc are două „devize'' ce îi aparţin : *„Soarta muzicii româneşti în şcoală se hotărăşte''* şi *„ Cântece româneşti pentru şcoală românească''* .

Preocupări vizibile, de ordin folcloric întâlnim şi la Gavril **Musicescu,** Ion **Vidu**, Alexandru **Voevidca,** Tiberiu **Brediceanu,** Sabin **Drăgoi**, şi alţii.

Etnomuzicologie

• Generalităţi

Aşa cum am arătat mai înainte p r o d u c t e l e ce se leagă de folclor au laturi ce ţin de *literatură, de muzică, de mişcare (de dans)* şi sunt izvorâte din s i m ţ i r e a ţăranului…

Aproape fiecare dintre cei ce s-au ocupat cu *strângerea* şi *cercetarea* productelor folclorice în final – măcar pentru „tipărire''- şi-au propus şi au elaborat câte o *sistematizare* pe baza unor criterii ceea ce a dus la realizarea de *clasificări* mai multă sau mai puţină rigurozitate ştiinţifică. Cei mai mulţi dintre cercetători - specialişti – grupează productele folclorului în două categorii : 1. ***folclor ocazional*** ce se manifestă *la date fixe*, sau anumite prilejuri – *ocazii* (-ori situaţii-) - în care el are de îndeplinit o anume funcţie - *folclor funcţional* . Şi…

2. ***folclor neocazional*** - nelegat de altceva …decât de exprimare liber-artistică (în cazul nostru - prin cântat) a sentimentelor, a ideilor, a „gândului'' despre dragoste (d o r u l), despre muncă, – despre *traiul vieţii*.

Înainte de apropierea, cunoaşterea, studierea, pătrunderea, şi - de ce nu ? - însuşirea unui repertoriu minim adecvat trebuie să *observăm* şi *să înţelegem că faptele de folclor* comportă în diferite grade aspecte laice şi aspecte religioase (uneori numai *vibraţii* sau *ecouri* vagi - „resturi neînţelese'' ale unor credinţe vechi - *precreştine* ori de „creştinism popular'').

Pentru înţelegerea folclorului sunt necesare şi câteva noţiuni ce ţin de *limba şi literatura română* şi chiar a unor cunoştinţe de *coregrafie* . Şi , desigur este necesară şi o stăpânire mulţumitoare a *muzicii* (teorie şi scris – citit). Fără cunoştinţe cel puţin elementare dar solide în aceste domenii nu putem să atribuim *valoare* unui fapt folcloric în cunoştinţă de cauză ci doar să ne exprimăm ...plăcerea sau neplăcerea . Şi nu numai... un rol important îl are *bunul simţ* moral şi *gustul artistic* educat fie şi numai prin tradiţie.

Folclorul ar trebui să (ne) intereseze şi pe cei de la „Şcolile populare de Artă''- măcar pentru câteva motive : 1. Are *valori autentice* izvorâte din viaţa poporului – ce se cuvine să fie cunoscute, preţuite, răspândite ...şi iarăşi... cunoscute, preţuite...(*parafrazându-l pe Anton Pann*) 2. *Creaţia românească cultă* are la bază cel puţin elemente de factură populară .3. Reflectă cu mijloace specifice - *existenţa în istoria* culturii a acestui străvechi neam – românesc. 4. Reprezintă din plin *valenţele creatoare* ale poporului român din totdeauna şi de acum.

• Făuritorii *etnomuzicologiei* româneşti

Muzicieni (creatori, interpreţi, cercetători,...) din sec. al-XIX [lea] şi începutul sec. al-XX [lea] au adunat un imens material folcloric. După câteva încercări timide de sinteză deja amintite - la Teodor Burada şi apoi Dumitru Georgescu Kiriac - apar tot mai documentate şi studii relative la folclorul muzical. Muzicienii cunoscuţi ca importanţi *specialişti* în domeniul

folclorului (muzical) au fost G. **Breazu** (1887 – 1961) şi C^tin **Brăiloiu** (n. 1893 – m.1958) - amândoi realizând câte o a r h i v ă de folclor cu producţii populare – cântece, melodii – consemnate în *scris*, culegeri pe *cilindri* de ceară (fonograf) , ulterior pe *benzi* magnetice (magnetofon – casetofon,) – şi *filme*. G. Breazul în 1927 înfiinţează **Arhiva fonogramică a Ministerului Cultelor şi Artelor** iar C^tin. Brăiloiu în 1928 înfiinţează **Arhiva de Folclor a Societăţii Compozitorilor Români** cu participarea în primul rând a muzicienilor, apoi a celor cu o pregătire „specială'' şi alţi inimoşi cu dragoste pentru folclor.

Atât G. Breazu cât şi C^tin Brăiloiu au fost străluciţi profesori la Academia de Muzică din Bucureşti şi la Academia de Muzică Religioasă – cunoscuţi şi peste hotare. C^tin Brăiloiu înfiinţează prin 1940 şi conduce Arhivele Internaţionale de Muzică populară din Geneva.

Dintre colaboratorii şi discipolii celor doi numim doar câţiva…Gh. **Ciobanu**, Tib. **Alexandru**, Ioan R.**Nicola**, Em. **Comişel** ; şi mulţi alţii - nu mai puţin importanţi…

— În 1949 ia fiinţă **„ Institutul de Etnografie şi Folclor''** (ce mai târziu va purta numele << Constantin Brăiloiu >>). prin contopirea celor două arhive şi comasarea materialului strâns.

Trebuie să subliniem contactul folcloriştilor noştri cu Bela **Barok** - personalitate proeminentă cu o autentică şi ştiinţifică *cunoaştere* a folclorului (muzical) al popoarelor din sud-estul Europei . Enorm de mult material adunat cu grijă şi studiat în profunzime cu acurateţe de Bartok , este românesc.

Facem precizarea că folcloriştii noştri au făcut cercetări şi la românii ce locuiesc în afara graniţelor ţării …

Astfel „ încet-încet dar sigur'' se pun bazele ştiinţifice a ceea ce se va numi **e t n o m u z i c o l o g i e** – termen în compunerea căruia intră *etno* - ce se referă la specificul unei populaţii *logos* – ştiinţă şi *muzică*. O definiţie

riguroasă este dificil de formulat dar o putem înțelegem ca ramură a muzicologiei ce are ca domeniu de cercetare muzica populară şi rosturile sale vizând psihologicul, socialul, esteticul şi artisticul unei *grupări umane*. Desigur, un sens restrâns ar putea fi acela de „*folclorist* - pentru a națiune'' (?!).

Se subînțelege că *e t n o m u z i c o l o g u l are cunoştințe sistemice (de sistem) despre folclorul mai multor popoare (etnii).*

Productele muzicale şi practicile cu muzică *locale, zonale, naționale* şi ale românilor din alte ț i n u t u r i constituie ***obiectul*** de studiu al folclorului …

Desigur, unele producte (muzicale) folclorice au *dispărut*, destule s-au *modificat* ori *transformat* , multe s-au primenit - adaptat (continuu) dar au apărut şi altele „*noi*'' – puține cu adevărat valoroase. Pentru alcătuirea unui *repertoriu curent* reprezentativ, propriu un solist are nevoie de *calități vocal -interpretative* certe dar şi de o *cunoaştere* cât de cât ştiințifică a fenomenului folcloric - altfel nu *conştientiză* **valoarea lucrului**.

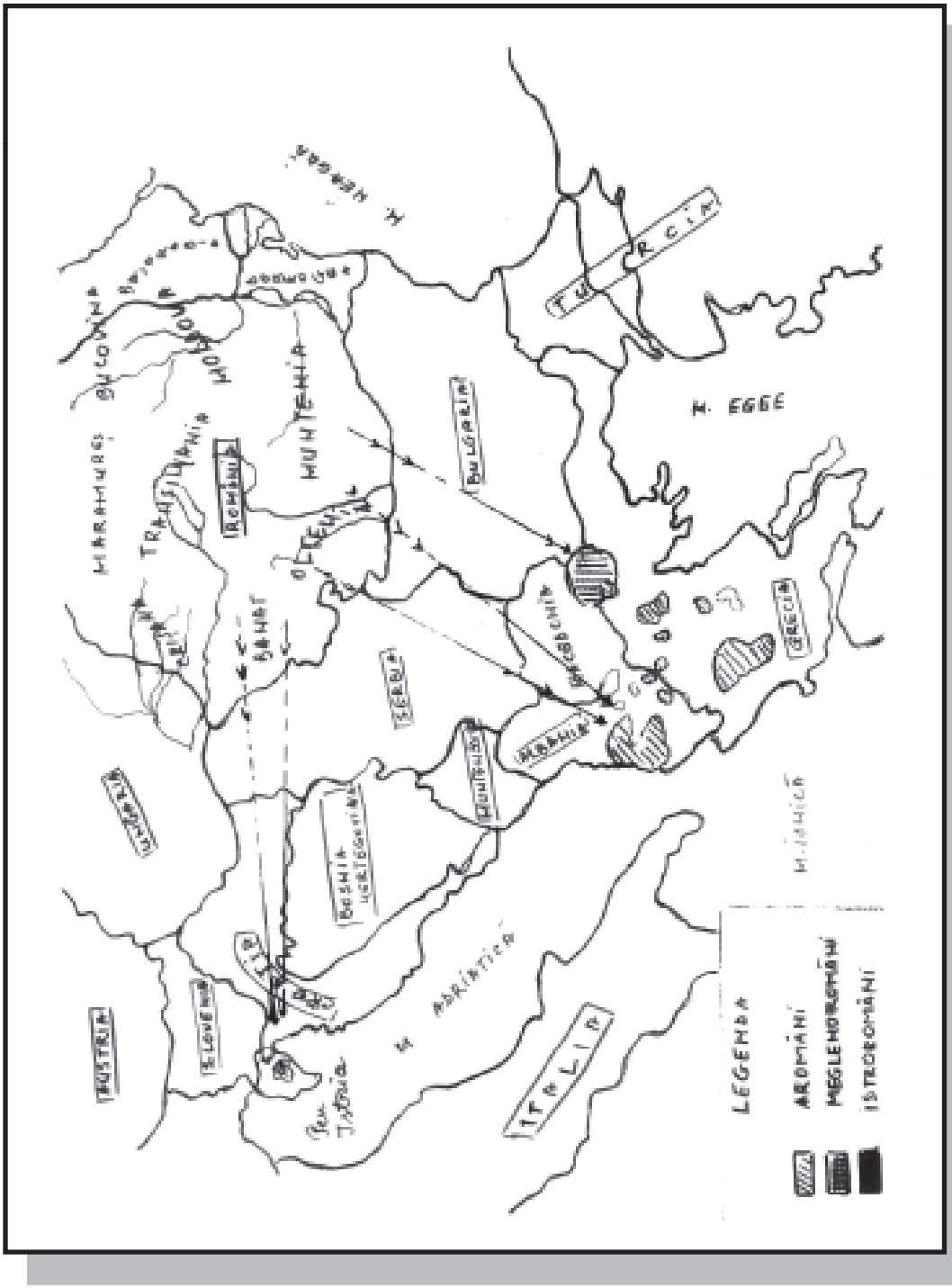
Cândva, la țară, piesele muzicale folclorice erau „zîse'' numai când b u n u l s i m ț l e c e r e a - „Toate se făceau la *vremea lor* şi cu *rânduiala lor''* . „Toate'' are sensul de situațiile în care se cerea „cântatul'' ; „la vreme'' şi „cu rânduială'' înseamnă … *nu* ori când - *nu* ori ce - şi *nu* ori cum . Astăzi, se lasă impresia că nu se mai ține seama de acest c o m a n d a m e n t o r d i o n a t o r decât în mică măsură ci, pentru mulți, altele (par?) a fi criteriile – determinant fiind câştigul material . Sau , poate, mă înşel…?…Scoaterea la lumină a *valorii* nu este o treabă la îndemâna oricui…dar să fie promovate *nonvalorile (cu bună ştiință !?)* – asta este de …neînțeles…

De ştiut.....
aromânii - strămoşii lor au locuit între Dunăre şi Balcani (sec. al IX^{lea}); împrumuturi lexicale din greacă şi slavă; au cuvinte comune cu *albaneza.* provenite din stratul *traco-dacic.*

Nu sunt băştinaşi a locurilor din Grecia - deşi acolo sunt „dispersați” pe o suprafață apreciabilă .

meglenoromânii - probabil *pecenegi* (din Moldova şi Muntenia) aduşi în Meglen (1091) ori urmaşi ai *vlahilor* ce împreună cu bulgarii în sec. al XII[lea] constituiseră un stat: ei formează o populație relativ compactă.

istroromânii - „români apuseni” (în teritoriul vestic al Apusenilor, Crişanei, Bihorului şi Banatului) ce în condițiile venirii slavilor şi ulterior al maghiarilor (sec al X[lea]) s-au deznaționalizat în mare parte - au mai rămas în peninsula Istria.



Populația şi dialectele României

Zonele etnofolclorice ale județului Hunedoara

Marile zone folclorice ale României

Date şi aspecte privitoare la judeţul Hunedoara

Geografia.

Judeţul Hunedoara este aşezat în partea central-vestică a ţării – vecin cu judeţele : Gorj, Caraş-Severin, Timiş, Arad, Alba şi Vâlcea.

Relieful este predominant *muntos* - Munţii *Vâlcan*, Munţii *Retezat*, Munţii *Ţarcu*, Munţii *Godeanu*, Munţii *Poiana-Ruscăi*, Munţii *Zarand*, Munţii *Bihor*, Munţii *Metaliferi*, Munţii *Surianu*, şi Munţii *Parâng*. – fapt ce se resimte asupra grupărilor şi mărimii aşezărilor.

„ Ieşirile'' din judeţ se fac prin „*porţile*'' naturale :*Defileul Jiului* – spre Gorj ; *Poarta de Fier* a Transilvaniei – spre Caraş-Severin ; *Pasul Holdea* – spre Banat(Timiş); *Culuarul Mureşului* (la vest) - spre Arad ; *Valea Crişului Alb* – spre Arad(Zarand) şi Bihor; *Pasul Buceş-Vulcan* – spre Abrud-Câmpeni-(Alba) ; *Culuarul Orăştiei*-Mureş – spre Alba şi Sibiu.

Reţeaua râurilor desenează trei *bazine* hidrografice: *bazinul Mureşului* – adună apele din partea centrală a judeţului (râurile: Valea Geoagiului, Apa Orăştiei, Streiul - cu afluentul Râul Mare-, râul Cerna, râul Dobra , ş. a.) ; *bazinul Jiului* – în sud (râurile : Jiul se Vest şi Jiul de Est, ş.a.) *şi bazinul Crişului Alb* – în nord , cu afluenţi scurţi .

Depresiunile intramontane formează treapta de relief cea mai joasă şi ele sunt distinct conturate.

Depresiunea Petroşani (600m-(între Parâng-Retezat-Şurian)) este cea mai „închisă' 'depresiune din ţară; comunică cu exteriorul prin defileul Jiului spre sud (Gorj) şi spre nord-vest prin pasul Bănița-Merişor cu „Ţara Haţegului''. *Depresiunea Haţeg* (între Retezat-Poiana Ruscă – Surian) , este terasată, cu ogoare şi livezi ; ea asigură accesul spre cetăţile dacice din Munţii Orăştiei (Şurianu) prin poarta Streiului (la Subcetate); către Petroşani se trece prin pasul Merişor-Bănița ; Poarta de Fier a Transilvaniei este deschiderea spre Caraş-Severin (Caransebeş). *Depresiunea Strei-*

Cerna (între Şurian-Poiana Ruscă - Valea Mureşului cu Munţii Metaliferi) aşezată în partea centrală a judeţului este brăzdată de apele Streiului , Cernei şi ale câtorva pârâuri ce au săpat, la ieşirea din munţi, pe alocuri, văi adânci şi „chei''(Zlaşti, Nandru, ş.a.); ieşirea spre est se face prin culoarul Orăştiei iar spre vest prin Defileul Mureşului (Deva-Zam-). *Depresiunea Brad* (între Munţii Bihor şi Munţii Metaliferi este o parte distinctă a Depresiunii Zarand . Ieşirea spre sud se face peste înşeuarea de la Vălişoara; spre vest prin lunca îngustă a Crişului Alb ; pasul Buceş-Vulcan asigură trecerea spre Abrud – Câmpeni (jud. Alba) .

De-a lungul râurilor s-au format *lunci* fertile.

Relieful judeţului, prin structura sa – oferă resurse materiale şi condiţii naturale de practicare agriculturii. Platforma depresionară centrală este aria agricolă principală iar cea laterală -„muntoasă'' - pentru creşterea animalelor – oi şi vite.

„ Lumea biologică'' - vegetaţia şi arealul natural al vieţuitoarelor urmăreşte fidel etajarea reliefului şi clima judeţului.

Resursele subsolului constau în principal din zăcăminte de *cărbune* – in bazinul Petroşani şi bazinul Ţebea; zăcăminte *metalifere* – minereuri feroase – în munţii Poiana Ruscă (Teliucul Inferior şi Ghelari); şi minereuri *neferoase* – aur, argint, cupru, - în Munţii Metaliferi (Certejul de Sus), în Munţii Poiana Ruscă (Muncelul Mic),şi Munţii Zarand (Vorţa)

Bogăţiile acestui subsol au permis apariţia de timpuriu a unor activităţi umane ne-agricole : obţinerea aurului , a fierului - apoi exploatarea cărbunelui şi o siderurgie – cândva emblematică pentru judeţ.

Concentrările cele mai mari ale populaţiei le întâlnim în trei zone :

sistemul urban Deva-Hunedoara-Călan-Simeria , reţeaua Văii Jiului şi Zona Brad.

Din documente provenite din Evul Mediu reiese că în sec XI-XII un sat avea cam 20 de gospodării; cu timpul aşezările se măresc - 120 de

gospodării dar se amintesc şi aşezări mici – 3,4,5 gospodării. De abia în 1247 se atestă în scris (Bela IV) existenţa unei populaţii locuitoare pe meleaguri hunedorene… (adică după mai bine de 1000 de ani de la Decebal şi retragerea aureliană !? – 274 e. n.).

Despre populaţia Văii Jiului se menţionează că iniţial, fânețele abundente şi păşunile întinse de pe dealuri şi munţi au atras populaţia pastorală din Ţara Haţegului …Păi, cam pe plaiurile acelea erau cândva dacii … cuceriţi de romanii aceia care făceau drumuri ce duceau… -Chiar : pentru cine(?), pentru ce(?), cu cine (?) [- doar nu cu soldaţi sau administratori romani] făcuseră odinioară romanii drumuri …căci în r ă z b o a i e dacii au fost nimiciţi - nu-i aşa ? Şi după retragere au rămas doar…?

Voievodatele şi cnezatele din Transilvania- (d. e. Haţeg – Cândea) aveau o populaţie nu atât de *anti-* cât de *ante* - maghiară ulterior maghiarizată („*secui*zare,- „*nemeş*ire''- ?) – şi *pre* germană (săsească)…

Dăm şi câteva rânduri privitoare la *continuitatea* factorului uman străvechi pe aceste meleaguri…

Istoria

Începând cu primii locuitori preistorici – trecând prin epoca de înflorire a civilizaţiei strămoşilor daci şi până în prezent - fiecare epocă a lăsat urme , dovadă a existenţei lor în acest ţinut.

Din paleoliticul mijlociu (epoca pietrei) datează urme găsite în peşterile de la Cioclovina, Ohaba-Ponor, Federi, Nandru, Crăciuneşti, ş.a. Omul acelor vremuri se hrănea mai ales cu roadele culesului, vânătoarei şi pescuitului. Uneltele folosite erau confecţionate din piatră cioplită – „răzuitori'' şi „străpungători''.

Din neolitic (≈5000-2500≈ î.e.n.) s-au descoperit obiecte în localităţile Turdaş, Unirea- Bertelot, Zlaşti, Mintia, Crăciuneşti, ş.a.

Cultura coţofeni (2000 i.e.n.) , specifică perioadei de tranziţie spre epoca bronzului a fost atestată la Cozia, Almaş-Sălişte, Godineşti.

Odată generalizată extragerea, prelucrarea şi folosirea aramei şi ulterior a bronzului, comunitatea a făcut paşi importanţi pe calea evoluţiei spre etajele superioare a societăţii. Au fost descoperite la Deva, Boiu, Balşa şi Aurel Vlaicu, o serie de obiecte din bronz : unelte agricole, arme, piese de harnaşament, podoabe…Urme ale cunoaşterii şi folosirii fierului au fost găsite la Săuleşti, Subcetate şi Unirea - Bertelot. Din epoca respectivă au ajuns până la noi statui antropomorfe –la Baia de Criş - sunt divinităţi protectoare ale „mineritului'' ca, etnic, aparţin civilizaţiei tracice.

Civilizaţia geto-dacică este foarte bine reprezentată în judeţ. Acele vremuri de puternic avânt economic-social şi politic sunt ilustrate de sistemul complex al aşezărilor din Munţii Orăştiei : Costeşti, Blidaru. Piatra Roşie, Feţele Albe, Grădiştea-Muncelului, Sarmizegetusa Regia - cetate de scaun a regilor daci…„de la puternicul Boerebista până la viteazul Decebal''.

Situarea geografică şi legăturile cu vecinii au permis înfăptuirea unui stat puternic în „coasta'' Romei. Cu al II lea Război al lui Traian împotriva dacilor, o bună parte din Dacia trece în administraţie romană. Urmele civilizaţiei romane pe aceste meleaguri sunt bine reprezentate şi constau în ruine ale unor oraşe, sate, urme de exploatări miniere, drumuri, monumente sculpturale, etc. Acestea sunt vizibile în numeroase localităţi : Sarmizegetusa Ulpia -Traiana – capitala Daciei romane, apoi la Călan, Veţel-Mintia, ş. a.

Mărturiile arheologice descoperite în judeţul Hunedoara evidenţiază atât dăinuirea elementului autohton dacic cât şi existenţa unei înalte civilizaţii daco-romane.

Numeroase dovezi demonstrează că şi după retragerea „aureliană'' (274e.n.) viaţa locuitorilor a continuat în teritoriu atestată, de pildă, de descoperirea unor monede ascunse sub zidurile amfiteatrului de la Samizegetusa – monede, în parte emise în timpul lui Valerianus (sec. IV) şi a

altor împăraţi din perioada postaureliană; chiar şi a împăraţilor romani răsăriteni (în localitatea Dobra – sec. VII).

În timpul migraţiei popoarelor barbare şi a hoardelor prădalnice, un drum al năvălitorilor trecea pe Valea Mureşului. Acelea nu ne-au lăsat urme prea evidente ale trecerii lor ; cei care s-au aşezat au avut o stăpânire vremelnică asupra băştinaşilor. Se pare că doar slavii aveau un mod de viaţă ce se apropia într-o oarecare măsură de cel al localnicilor putând să fie un element care să fi influenţat viaţa etnicilor nativi – autohtoni.

Prefacerile adânci de ordin economic, social şi spiritual petrecute în mileniul I s-au concretizat pe plan politic prin apariţia unor formaţiuni prestatale amintite în documente scrise ca „ ţări '' distincte, cnezate şi voievodate. Astfel, este atestat că Ţara Haţegului, la 1247, făcea parte din cnezatul lui Litovoi . Districtele Devei, Streiului, Hunedoarei şi Dobrei deşi sunt cucerite de statul feudal maghiar ele îşi păstrează autonomia până în sec. XV. Din textele unor documente (acte) reiese că întotdeauna obştea judeca după dreptul cnezial românesc – însemnând că exista o populaţie veche – protoromâni…

În legătură cu existenţa perpetuă a populaţiei pe aceste meleaguri mai notăm că în Ţara Haţegului „românii s-au menţinut într-o situaţie privilegiată, cu o nobilime ce ulterior, în bună parte s-a deznaţionalizat'' (O. Floca şi V. Şuiagă - „Ghidul judeţului Hunedoara''.- Deva, 1936, pag. 301).

În evul mediu se aşează în Transilvania, saşii. Colonişti privilegiaţi prin diploma Andreiană (1224) ; ei se aşează în zona Orăştiei ; conviețuiesc cu românii şi participă împreună la numeroase frământări sociale.

Locuitorii din zona Haţegului şi Valea Jiului au avut strânse legături economico-sociale şi culturale cu românii de dincolo de Carpaţi. Unele edificii medievale (mai ales biserici) au fost construite cu ajutorul material al „fraţilor'' de peste munţi – de pildă : Mănăstirea Prislop (Mircea cel Bărtân) , Strei, Densuş.

Primejdia otomană creştea la începutul secolului al XV-lea. Pentru faptele de vitejie dovedite în lupta antiotomană, Voicu - tatăl lui Iancu - este răsplătit cu castelul Hunedoara şi încă 40 de sate aparţinătoare.

În anii 1420 şi 1438, turcii invadează sudul Transilvaniei - prădează ţinuturile Orăştiei şi Ţara Haţegului ducând cu ei un însemnat număr de robi (20.000 – număr ce poate indica oarecum gradul de „populare'' a teritoriului , în principal – hunedorean).

Urmaş al unei familii româneşti, Iancu ajunge voievod al Transilvaniei, guvernator al Ungariei şi căpitan al Ungariei şi Transilvaniei. A organizat armata… şi cu participarea maselor de ţărani şi a cnejilor hunedoreni, a repurtat strălucite victorii cu ocazia apărării Belgradului (1440), la Sibiu (1442), pe Ialomiţa (1442) şi iarăşi la Belgrad (1456).

Urmează alte cotropiri otomane în 1479, 1487, şi 1491 când va fi afectată viaţa socială a Ţării Haţegului prin distrugerea oraşului.

La începutul secolului al XVI-lea obligaţiile ţăranilor faţă de stăpânii feudali se înmulţesc şi se aspresc, fapt ce a dus la izbucnirea unor puternice frământări sociale – unele conduse de cneji români.

Răscoala din 1514 a avut ecouri în părţile Hunedoarei nu numai la ţărani ci şi la orăşenii săraci - lucrători la minele din Apuseni. În 1526 mişcarea antiotomană şi antifeudală (din Banat-condusă de Iovan Nenada) cuprinde şi zona Haţegului şi a Zarandului.

În 1691 Transilvania cade sub administrare şi conducere habsburgică consfinţite de Diploma Leopoldină.

Vechilor nemulţumiri li se adaugă altele impuse de noua stăpânire. Încep să se manifeste frecvent forme de protest social (oamenii fug de pe moşii, se „haiducesc''). Răscoala curuţilor (ţărani transilvăneni – români şi unguri) din 1703 se extinde şi în ţinutul hunedorean; la Brad, răsculaţii – în majoritate localnici - înfrâng trupele habsburgice, imperiale.

Importanta mişcare antifeudală din 1784 îşi leagă începuturile şi de localitatea Curechiu (Brad) avându-i în frunte pe Horea, Cloşca şi Crişan… După câteva ciocniri, slab înarmaţi, răsculaţii, cărora li s-au alăturat şi lucrători de la minele din Săcărâmb, Hondol şi Certej sunt înfrânţi…

Atributul - „tolerat''- arată condiţia socială a populaţiei româneşti în timpul *memoriului* „ Suplex Libellus Valachorum'' (1791).

În această vreme se aşează în localităţi hunedorene populaţii venite cu „treburi'' industriale şi comerciale – cehi, slovaci, ş.a.

Numele „crăiuţului'' Todoraş – conducător al Revoluţiei din 1821 este vehiculat prin localităţi hunedorene …în vremea aceea.

Anul 1848 este plin de evenimente – iobagii refuză să presteze obligaţiile feudale (Dănuleşti, Valea Poienii-Băgara, Fizeşti). Printre cei ce - „vom vedea noi cu ce ţară şi ce unire vom face''- adunaţi la Blaj au fost şi numeroşi locuitori ai meleagurilor hunedorene…În toamna anului 1848 acţiunea de înlăturare a reprezentanţilor regimului habsburgic are ca rezultat aducerea în fruntea prefecturii hunedorene, a lui Nicolae Solomon – un tribun a lui Avram Iancu.

Din 1867 împilarea neamului românesc se accentuează…ca urmare a *compromisului* austro-ungar.

În rândurile hunedorenilor un ecou puternic l-a avut Războiul pentru independenţa de stat a României – 1877. Solidaritatea naţională s-a exprimat în înrolări voluntare, colectări de bunuri …şi versuri publicate în presa din Orăştie – revista „Cosânziana''.

Naţiunea oprimată (nici măcar „tolerată'') care începuse o organizare politică (P.N.R. –1881) atrage atenţia opiniei publice europene; - mişcări protestatare au loc şi la Deva , în 1883.

Memorandum-ul din 1892 s-a soldat cu arestarea memorandiştilor dar concomitent a consolidat unirea populaţiei româneşti şi a întărit dârzenia

acestora; în 1894 vreo 2.000 , hunedoreni împreună cu alții, manifestă la Cluj în semn de solidaritate cu cei împrocesuați.

La începutul lunii noiembrie 1918 sunt constituite pe teritoriul județului Hunedoara - la Ilia, la Orăştie, şi în zona Zarandului – gărzi naționale.

Din partea județului, la Marea Adunare Națională de la Alba Iulia, din 1918, au participat 90 de delegați oficiali şi numeroşi țărani, muncitori şi alte categorii sociale din Brad, Valea Jiului şi alte localități.

După Marea Unire şi făurirea României - celei „Mari'' - în județ se accentuează dezvoltarea industrială.

Vlăguită de către toți (şi Estul – într-un fel şi apoi Vestul – în alt fel), țara - cu deosebire câteva județe printre care şi județul Hunedoara - cunoaşte iarăşi , după 1948, o ascensiune ce se va fi curma abia începând cu 1989 (în 2006 – încă nu era în întregime „reformată'' de pe… urma „totalitarismului'').

Toate acestea au fost trăite în acest ținut, poate cel mai românesc decât oricare altul din Ardeal, cu o populație românească, cu tradițiile sale, cu numirile sale vechi, cu limba, cu portul şi toate câte îi aparțin .

Etnografia.

Deşi nu există încă un consens unanim asupra elementelor minime care ar defini „ zonă etnografică'' pentru un teritoriu, astfel de zone în perimetru locuit de români sunt recunoscute ca atare în virtutea tradiției istorice şi populare. Unele din aceste zone etnografice distincte au primit încă din evul mediu numele de „ț a r ă'' – termenul desemnând o unitate politico-istorică şi culturală; în limbaj de specialitate „ținut'' desemnează o unitate etnografică - un *teritoriu.*

Județul Hunedoara, arie de excepțional interes istoric şi etnografic, cuprinde mai multe zone unele intens studiate – şi în consecință, - precis delimitate -Țara Hațegului, Ținutul Pădurenilor, Zona Văii Jiului; altele, mai

puțin cercetate, cu limita mai vag conturate, - Țara Zărandului, Ținutul Orăştiei, Valea Streiului. Unele dintre acestea sunt „împărțite'' cu județele vecine: Vatra Orăştiei între Munții Metaliferi – (Valea Mureşului) – şi versantul nordic al Munților Şurianu se extinde şi în Județul Alba; Țara Zarandului se prelungeşte mult şi în Județul Arad; ş.a

Țara Hațegului . Satele sunt aşezate mai mult pe marginile depresiunii, la întâlnirea şesului cu dealurile şi munții. Aşezările sunt în general adunate , cu uşoară tendință de răsfirare pentru satele de sub poala munților – acestea au şi amenajări temporare : stâni şi colibe …cu fân pentru vaci şi oi.

Ocupația tradițională era creşterea vitelor…iar pentru satele din centrul „țării'' – a depresiunii – era (şi încă mai este într-o anumită măsură) agricultura .

Arhitectura veche se înscrie în cea generală românească a Carpaților Occidentali – construcțiile sunt făcute din lemn, pe soclu de piatră, cu acoperiş de paie având aspect înalt. În secolul al XIX^{-lea} apar case cu două nivele – cele vechi aveau două camere cu intrări separate din prispă.

Aici s-a impus cândva un tip de case ce întrebuința cărămida şi țigla de la fabrica de profil din Baru (Hațeg) sau din Jimbolia (județul vecin – Timiş). Mai nou se practică şi un colorit exterior viu : galben, albastru,…. El dă un plus de frumusețe fațadelor cu coloane, stâlpi şi arcade felurite. Acest tip de case a pătruns şi în alte zone.

Portul popular păstrează numeroase elemente care par a veni din costumul dacic.

Pentru *f e m e i* : „ şuba înfundată '', „ opincile cu gurgui'', „ gluga '', „ cioarecii '' , „tolobonii' '(ciorapi groşi de lână), „pieptănătura '' şi „ acoperirea '' capului sunt elemente ce se păstrează din portul străvechi. Părul se împleteşte cu câte opt-nouă cosițe de-o parte şi de alta, se lasă in jos sub urechi, apoi urcă spre creştet unde sunt strânse într-un coc mic ce se

prind de „conci'' - un suport din lemn sau sîrmă în formă de coarne. De coarne se prinde „ceapsa'' – o tichie mică de pânză albă cu cusături în desen geometric, colorat. În zilele de sărbători peste ea se prinde o „cârpă'' albă-lungă ce atârnă pe spate.

Costumul este compus din c ă m a ş ă („inie'') cu cusături compacte pe mâneci; ş u r ț încreţit – pentru partea din faţă şi o p r e g cu fire – pentru partea dinapoi ; ambele colorate în tonuri închise de roşu, vânăt („albastru închis''), negru; p i e p t a r din piele, brodat .

Bărbaţii poartă c ă m ă ş i albe, lungi având mânecile cu „pumnaşi'' , i z m e n e albe, largi dantelate jos – strânse şi legate sub genunchi cu o *cureluşă* . Iarna - „c i o a r e c i '' de pănură albă şi p i e p t a r . Pe umăr se poartă g l u g a mare – ca şi dacii reprezentaţi pe Columna lui Traian - şi are alesături policrome.

În imediata vecinătate a Sarmizegetusei Ulpia Traiana – la zona de contact cu Banatul – portul haţegan are note care îl deosebesc de portul din partea estică a Ţării Haţegului.

De mare valoare artistică şi documentară sunt s c o a r ț e l e din Băileşti – Pui.

Ceramica este reprezentată prin vase smălţuite, cu fund alb şi decor simplu, verde şi galben, cândva lucrate în Haţeg de către olari; astăzi se „produc'' intermitent doar de către foşti meşteri în fabrica de la Baru.

Obiectele din lemn - c ă u c i l e şi f u r c i l e d e t o r s, ş. a. - erau decorate cu motive geometrice, sculptate.

Dansul specific este *h a ț e g a n a* .

Dintre obiceiuri se detaşează *Cerbul* (iarna) şi *„Încununarea boului''* (primăvara).

O oarecare răspândire o cunosc producţiile literar-muzicale Balada lui Vălean (Baru, Pietros) şi balada lui Pătru Mantu (Nucşoara, Sălaşu de Sus, Clopotiva).

Zona Văii Jiului. Toponimia localităţilor indică o strânsă legătură între Valea Jiului, Ţara Haţegului, Gorj şi chiar Vâlcea: Bărbăteşti - Gorj, Bărbăteni - Jiu, Râu Bărbat – Ţara Haţegului; două Hobiţe – Ţara Haţegului. Corespondenţa şi mai evidentă este între localităţi din Ţara Haţegului şi din Valea Jiului (de Vest) : Paros – Paroşeni; Uric - Uricani; Valea Lupului – Lupeni; ş.a. Cândva acest spaţiu era în exclusivitate păstoresc - localnicii stăpâneau turme mari de oi şi munţi întregi cu păşuni; aici se întâlneau păstorii locului cu cei gorjeni, mehedinţeni şi mărgineni (Sibiu). Gorjenii şi haţeganii i-au numit „ momârlani '' pe locuitorii de la munte …iar aceştia le-au întors-o …spunându-le celor din aşezările în văi - „barabe''. (Lasă că şi patrona celor ce au devenit minieri se numea Varvara…→ „barabă '').

De obicei, localităţile de pe firul apei „urcau'' şi pe coastele înălţimilor unde se transformau în aşezări risipite. Felul de viaţă precum şi condiţiile înconjurătoare a impus c a s a c u o c o l întărit - „staure'' (adăposturi poligonale). Organizarea gospodăriei era potrivită adăpostirea şi apărarea animalelor domestice. În ultimele decenii (oricum, după 1900) s-au produs modificări importante în „tradiţional'' sub specificul şi cerinţele m i n e r i t u l u i şi a altor munci neagricole.

Costumul popular prezintă suficiente asemănări cu cel al mărginenilor (Sibiu) – predomină albul şi negrul, uneori cu linii roşii şi albastre.

Pentru *f e m e i* specific ar fi ţesătura deosebită a pânzei albe învârstată ici-acolo cu dungi roşii; c ă m a ş a este croită din foi care se unesc în jurul gâtului – cu gura lateral aşezată ce se închide cu şnur. P o a l e l e sunt acoperite de „ş u r ţ u l negru din faţă şi o c a t r i n ţ ă sau o p r e g u l - la spate. Iarna se pun „colţuni''(gheare) şi opinca cu curele lungi. Un element care a dispărut din port a fost „pieptănătura cu pleteri'' (cozi false).

B ă r b a ţ i i poartă cămăşi cu „barbi'' – după o croială anume dar asemănătoare cu cea din zonele vecine – Mărginime; p i e p t a r u l din

piele, ,,înfundat'' ori ,,despicat'' în față; c h i m i r u l lat, strâns cu ,,praştia'' (o curea lungă şi îngustă) cuprinde mijlocul; la drum sau la munte se poartă cojoace lungi, ciobăneşti, cu mâneci foarte lungi.

Obiectele de lemn şi uneltele din gospodărie sunt împodobite deseori cu crestături geometrice.

Cântecele şi dansurile momârlăneşti reflectă modul de viață specific odinioară – azi practicate izolat şi singular; - proliferează elemente ale zonelor vecine. *Învârtita* momârlănească se joacă perechi în semicerc, nu prea repede şi dansul *,,la făcutul caşului''* – probabil ,,utilitar'' …de ,,cronometrare'' – măsurare - a timpului necesar…

Nedeile erau cele mai însemnate manifestări folclorice tradiționale ; cunoscută până îndepărtări era nedeia din vecinătatea vârfului „La Nedei" (Parâng-est).

Ţinutul Pădurenilor. Aşezat mai mult pe versantul estic al Munților Poiana Rusca (aproximativ la 600m altitudine), ținutul este unul dintre cele mai bogate zone etnografice din țară. Varietatea aspectelor şi vechimea formelor culturii populare îl fac cu totul excepțional.

Aici se întâlnesc sate tipice de *culme*.

În nici o altă regiune nu întâlnim ceva mai caracteristic sub aspect etnografic ca în zona locuită de pădureni - aceşti fii ai munților şi ai codrilor atât de departe şi de puțin ,,atinşi'' de civilizația urbană.

În zilele m a r i de târg coborau la Hunedoara, Hațeg , Deva sau Dobra pentru a se aproviziona cu cele necesare. Regiunea fiind deluros-muntoasă, cu sate mai mult răsfirate, nu le permitea o activitate productivă prea diversificată – ocupațiile fundamentale fiind păstoritul , lemnăritul şi o agricultură greoaie, în terase.

În mijlocul acestei lumi au rămas aproape neatinse portul, obiceiurile, limba, cântecele,…

Slavii şi maghiarii n-au influenţat decât vremelnic, slab şi superficial spiritualitatea şi cultura materială a pădurenilor.

Îmbrăcămintea lor interesantă apare ca o curiozitate fără seamăn a trecutului.

„ *F e m e i a* poartă pe cap o b r o b o a d ă din giulgiu, brodată, ce atârnă pe spate, aproape până jos. La gât atârnă s a l b e, - bani sau mărgele. Înainte şi în spate poartă două f o t e de obicei negre. C ă m a ş a

este o adevărată operă artistică – pe umeri şi până la marginea mânecii ca şi pe piept, este cusută cu desene. Peste mijloc are un b r â u ţesut frumos, împodobit cu mărgele, bani şi inele. Peste brâu poartă un l a n ţ . Pe piept poartă p i e p t a r e , iarăşi cu cusături. Peste acestea îşi aruncă, pe umăr, ş u b a scurtă, albă din lână şi g l u g a. Încălţămintea favorită e o p i n c a ''. (*Oct. Floca – op. cit. pag253.*). Dar de la o vreme, - mai nou… cam după 1950…- „ cu boconci – cu toloboni''

Îmbrăcămintea *b ă r b a ţ i l o r* nu este complicată : o c ă m a ş ă de pânză, nu prea lungă, cu mâneci largi, legată peste mijloc cu un ş e p a r P a n t a l o n i i sunt din lână albă. Un p i e p t a r peste care pun un „ rècăl''. Pe cap poartă o p ă l ă r i e cu bordurile strâmte. În picioare – o-p i n c i iar pe umăr - „şuba''. Aceasta era imaginea pădurenilor în 1936 (apud Oct. Floca – op. cit.).

Detaliile de împodobire al mijlocului femeilor ne sugerează urme ale unei străvechi arte de prelucrare a metalelor, precum şi resturile unei mentalităţi legate de unele rituri şi culturi astăzi dispărute…între care cele „solare'' erau predominante.

Specific *pădurenilor* sunt î n c r u s t ă r i l e în lemn (la „ căuce''); -şi t u r n a r e a podoabelor din cositor sau „legarea '' în alamă-cupru a unor obiecte de lemn : furci de tors, fuse, teci de cuţit, fluiere, bâte,…

Folclorul coregrafic – dansurile - este bine, solid şi uniform, reprezentat prin „ s p i c d e g r â u ''- *„ b r â u '', „ ardeleana''*, ş. a.. Caracteristic pentru dans este î n v â r t i r e a în perechi, în cerc, semicerc, în linie – cu puternice lovituri ale piciorului în pământ.

N u n t a p ă d u r e n e a s c ă este net diferenţiată de a altor zone. (vom face referiri la capitolul- *Nunta.*)

La *p r i v e g h i* pe alocuri se mai practică, sporadic, încă, jocuri – unele frânturi de „obiceiuri''.

Ţara Zarandului - zonă ce se întinde din Ţara Hălmagiului Depresiunea Gurahonţ, cuprinzând şi **Zona Brad**, extinzându-se pe Valea Crişului Alb în sus spre pasul Buceş-Vulcan. Locuitorii sunt numiţi moţi crişeni.(„Sargeţia''nr IV-1966,Deva, pag. 230).

A r h i t e c t u r a veche este comună Munţilor Apuseni , cu case din bârne încheiate, având fundaţii înalte, cu acoperişuri aproape „ţuguiate'' - de paie. Aşezările în general sunt risipite, uneori pe înălţimi, răsfirate şi alungite de-a lungul apelor.

Ocupaţiile de bază au fost, cândva, creşterea animalelor şi agricultura; condiţii locale au dus la apariţia meşteşugurilor : Obârşa – olărit, Leauţ – rotărit, Dumbrava de Sus şi Dumbrava de Jos - fluiere, Buceş-Vulcan-Blăjeni – vărărit. Mai adăugăm …„băieşitul'' –
lucratul în „baie'' – minerit.

Mulţi localnici ce erau angajaţi în întreprinderi , astăzi au reluat parţial vechile ocupaţii practicându-le cu oarecare folos.

P o r t u l este din cânepă sau bumbac cu alesături şi cusături –acum mai mult înflorate; h a i n ă din pănură albă, p i e p t a r e şi c o j o a c .

C ă m a ş a *femeilor*, iniţial bine împodobită s-a simplificat. C a t r i n ţ a era numită cândva „cretinţă'' (Crişul Alb) – cea din faţă ţesută din lână neagră iar pentru sărbători, cu dungi colorate. Cretinţa din spate era mult mai ornamentată. Z a d i i l e (catrinţele) cusute în sec. al XIX^{-lea} sunt mai

înguste, urzite din „misir'', bătute cu lânică pe fond roşu cu dungi policrome, decorate cu fir auriu sau argintiu.

T â r g u l d e f e t e d e l a G ă i n a a dus faima Ţării Moţilor până departe; Vârful „Găina'' (muntele) este aşezat în punctul de întâlnire a trei judeţe : nordul Hunedoarei, vestul Albei, estul Aradului.- şi în vecinătatea de sud-est a Bihorului..

Dansul cel mai obişnuit este „ ţ a r i n a ''- cu o muzică de factură mai nouă - dar cândva şi c ă l u ş e r i u l – acum tot mai …stins.

Zona Orăştiei. Zonă bogată din punct de vedere etno-folcloric dar în ciuda accesibilităţii relativ comode şi a multor referiri - „exemplificări'' - risipite prin felurite texte, nu cunoaştem un studiu global privind zona. Ov Bârlea într-un studiu (Eseu asupra dansului popular …) face remarca întemeiată potrivit căreia se poate vorbi de un teritoriu la nord de Mureş – Munţii Metaliferi (*Vatra Geoagiului – n.n.*) şi una la sud – la poalele Munţilor Orăştiei – (*Vatra Orăştiei –n.n.)*.

Ca ocupaţie, agricultura se situa, mai în urmă, pe primul loc urmată de creşterea animalelor şi cioplitul lemnului (Căstău).

Localităţile sunt în general adunate, înşirate în lungul văilor râurilor mici sau a Mureşului.

Ca *a r h i t e c t u r ă* se evidenţiază construcţiile din p i a t r ă ; pe alocuri odinioară mai existau chiar şi acoperişuri din piatră (Băcâia, Geoagiu, Orăştioara.,…)-construcţiile asemuindu-se cu cele ale aromânilor din Balcani.

C o s t u m u l p o p u l a r apare ca o variantă nu prea îndepărtată a celui din Mărginimea Sibiului.

Pentru *femei* el se compune din îmbrăcămintea capului (batic – cârpă), c ă m a ş ă , c a t r i n ţ ă , ş o r ţ , b r ă ţ ă r i şi î n c ă l ţ ă m i n t e. Ca notă specifică amintim c a t r i n ţ a purtată *la s p a t e,* ţesută din lână, obişnuit pe fond negru, ornamentată cu dungi înguste orizontale de culori diferite : roşu,

verde, galben, alb. Partea de jos are o bordură cu motive mai evoluate. Ş o r ţ u l este din lână, încreţit la talie, având două foi, ornamentat tot pe orizontală. B r â u l - *„brăţară''* – are multe ornamente…

Costumul *bărbaţilor* este alcătuit din : c ă c i u l ă (pălărie), c ă m a ş ă, c i o a r e c i , c h i m i r (ş e r p a r), c o j o c şi î n c ă l ţ ă m i n t e. C ă - c i u l a este una comună ; p ă l ă r i a mare, din vechime, a fost, în curgerea timpului, înlocuită cu cea „momârlănească'' – un pic mai mare ca a „mărginenilor''. Ş e r p a r u l este lucrat din piele cu ornamentaţie bogată, deseori cusut cu „fire'' de piele verde. C o j o c u l (mic, înfundat sau desfundat) este decorat uneori cu motive florale stilizate…dispuse izolat . Coloritul negru agrementat cu o tentă verde este specific .

Echilibrul coloritului, măiestria şi eleganţa croiului c o j o c u l u i de Orăştie dau valoare recunoscută acestui produs al artei populare.

O b i c e i u r i l e se păstrează în zonă ; câteva practicate izolat, sporadic şi individual ; altele s-au „subţiat'' … dar cele mai multe (nu neapărat şi cele mai valoroase) sunt apreciate pentru spectaculozitatea lor (*obiceiul căluşeresc* ce include şi j o c u l –fragmente din dans).

Dansurile cele mai frecvente sunt : învârtita ($^{10}/_{16}$),- bătuta, „căluşeriul''. – cuplat cu „ romanul''…

Zona Văii Mureşului. Situată în lungul Mureşului, pe ambele maluri, între Simeria – şi Ilia cu uşoară extindere spre Călan şi spre Dobra - Zam ; zona cunoaşte interferenţe din arta populară a zonelor învecinate – fie din judeţ fie din Banat (Dobra) şi respectiv, Arad (Zam).

Costumele populare sunt confecţionate din cânepă ; cele de la Răduleşti, Lăpuşnic , Săcămaş (limita de nord a pădurenilor) au o ornamentaţie echilibrată a mânecilor.

Obiceiurile populare ale zonei sunt variate., cu o „linie'' proprie, rod al creaţiei şi rafinamentului locuitorilor. Prin grija „animatorilor culturali'' ai

obştei şi-au păstrat vigoarea şi prospeţimea un număr important de practici folclorice (Almaş-Sălişte, Săcămaş, ş.a.).

Fiind o zonă de *„ interferenţă ''*(„pădureni'' , „ Făget-Marginea '' , „Orăştie'', „Zarand'') aici se practică o varietate impresionantă de dansuri. Unele din dansurile locale probabil, au pierit…(„şireghea'' -păstoresc)

Un factor determinant al schimbărilor în „cultura locală'' a fost (şi este) pentru localităţile de la şes c o n t a c t u l permanent cu reşedinţa de judeţ – Deva.

— Câteva obiceiuri şi practici folclorice consemnate în judeţul Hunedoara

Paleta etnografică variată a judeţului şi-a imprimat amprenta şi asupra practicilor folclorice ce s-au impus printr-o fizionomie de neconfundat. Nesecata putere creatoare a locuitorilor satelor hunedorene a cristalizat un larg şi, cândva, închegat sistem de producţii şi practici folclorice nu lipsite de rafinament şi valoare. Existenţa a cel puţin două-trei persoane bune cunoscătoare a fondului local al obiceiurilor în majoritatea localităţilor constituie un factor important şi pozitiv în „demararea reluării'' unor practici care în urmă cu nu prea multă vreme nu îşi găseau locul în manifestările organizate în cadrul acţiunilor culturale…Îndrumările atente şi competente date de „animatorii culturali '' ai obştilor, manifestările artistice iniţiate local, spontan sau altfel, sunt tot atâtea prilejuri în care sunt reprezentate unele din productele culturii tradiţionale, - grijă mare acordându-se prospeţimii, vigorii şi frumuseţii lor.

Sfera producţiilor folclorice este largă ; aici vom prezenta doar succint, descriptiv, câteva o b i c e i u r i , unele comune şi altor teritorii, dar care prezintă şi n o t ă hunedoreană, proprie.

De un real folos ne-a fost consultarea unor materiale aparţinând profesorului Constandin Clemente - „Obiceiuri calendaristice din Hunedoara''(în Sargeția XIV p 609ş.uDeva, 1979).; şi „Lada cu zestre'' (Deva, 1998) şi „ Mic dicţionar al folcloriştilor hunedoreni'' (Deva, 2002).

- **Moroleuca** – obicei cunoscut şi în alte părți sub numele de „Strigarea peste sat'' sau „ Alimori '' ; se practică şi azi destul de frecvent, uneori corupt, în zona Ilia, primăvara. Constă în satirizarea defectelor – morale şi de comportament – observate la unii indivizi (tineri) din comunitatea rurală respectivă. Se desfăşoară de regulă spre sfârşitul lunii martie. Se adună „cete'' de tineri pe două înălțimi vecine (<<peste satul aşezat în vale>>) în jurul unui foc, iar în timpul „strigării'' individuale susținătorul textului (strigat!) *roteşte* m o r o l e u c a - a „bâtă'' de aproximativ 1m – 1,5m, din lemn de cireş sau legată cu coajă de cireş, uscat, - aprins la capăt. Se practică şi astăzi, rar, la sugestia „animatorilor culturali'' locali, mai ales pe Valea Mureşului (inferior) şi prin Țara Hațegului. (aminteşte de el Ovid Densuşanu).
- **Popelnicul** – este un obicei de primăvară; se desfăşura odinioară prin luna martie-aprilie ; rădăcinile lui se regăsesc în ritualurile cu rost de fertilitate. Adolescenții, mai cu seamă f e t e l e, în jurul vârstei de 12-13 ani caută o plantă - „popelnic'', „dumbravnic'' - urmând un anume „tipic'' diferit parțial de la o localitate la alta. Cu apa în care se fierbe planta, fetele îndeosebi se spală pe cosițe zicând în acelaşi timp un cântec anume urmat de „strigături''(Măgura-Mărtineşti, Galați-Pui, ş.a.).
- **Cornul înflorit** – un obicei „practic'' ce avea ca scop final pregătirea r ă s- t a i e l o r din lemn tare (de corn) pentru juguri.

Grupurile de feciori şi fete, în căutarea *cornului* prin pădure cântă cântece din repertoriul local. Obiceiul este atestat punctual (Poienița Voinii). Probabil „jugul'' ne mai fiind necesar şi obiceiul a dispărut…

Încununare boului - S-a practicat constant – uneori „mai subțire'' în satul Silvaşul de Jos. Este un obicei ce se desfăşoară primăvara - aproape de începutul verii – *cununa de albăstrele* („vânețele'') şi *maci* era atribuită celui mai frumos exemplar bovin. Ceremonialul făcea parte dintr-o manifestare mai largă – era prilejuit de n e d e i a tradițională locală. Momentul central era *desemnarea prin consens* a celui mai vrednic gospodar şi a celui mai robust şi frumos animal de muncă.

Nedeia – adesea, în vestul județului o întâlnim sub numele de „rugă''. Totdeauna a fost foarte bine reprezentată – chiar „e m b l e m a t i c ă'' pentru localitate. Nedeile *momârlăneşti* erau însemnate manifestări folclorice… În general astăzi se mai țin dar nu mai cunosc decât parțial amploarea şi participarea numeroasă de altădată. În partea sud-estică a Parângului există şi un loc numit „La Nedei" .

Cununa grâului – Resturi ale practicării lui se mai găsesc în localitățile aşezate la nord de Mureş (La Hărțăgani, de pildă, devenise deja „spectacol'' reprezentat scenic…dar nu „la secerat'').

Când seceratul se apropia de sfârşit din ultimele spice de grâu se alcătuieşte o c u n u n ă (adesea înlocuită cu „cruce'') ; Purtătorii ei – mai nou şi *băiețandri*, nu numai *fetişcane* – (pre-) adolescenți - sunt stropiți -udați cu apă - în ideea sporirii recoltelor viitoare. Aducerea cununii la gazdă este însoțită de jocuri şi cântece. Purtarea cununii (de la holdă-acasă) este solemnă şi profund emoționantă; valoarea – oricum - indiscutabilă a ceremonialului creşte simțitor când el este însoțit în mers adecvat de cântecul corespunzător – c â n t e c u l c u n u n i i g r â u l u i . În puține cazuri *melodia* este cea tradițională iar textul fie s-a pierdut în mare măsură fie a fost schimbat. Predarea cununii către gazdă este un prilej de petrecere colectivă şi veselie generală pentru săteni.

- **Păpăruța** – Este o „paparudă'' atestată în câteva localități din Țara Hațegului – Densuş, Răchitova) – vecine Banatului. Nici astăzi

(1985 - la *informare -cercetare*) nu se mai practică obiceiul ; cei vârstnici îşi amintesc „ceva''… vag – iar „zîcala''… deloc.

Nunta – În general, impresionantă. Pentru hunedoreni, nunţile de Dăbâca, Panc (limitele de sud şi de nord a „ pădurenilor'') şi din alte părţi amintite anterior (la e t n o g r a f i e) rămân de referinţă; vom vedea altundeva *cântece*, *dansuri,* alte „*cele*'' - apoi daruri (cergi-pricoiţe) specifice momentului ; toate colorează impresionant aşteptatul „u s p ă ţ u l''.

Târgul de fete – o practică ce vine din vechime … şi se leagă de modul de alegere a miresei pentru locuitorii din ţinutul respectiv – în jurul muntelui Găina– o viaţă în condiţii dificile cu un mod de trai adecvat . R o s t u l iniţial al „târgului'' este doar b ă n u i t dar a d m i s . Astăzi este exacerbată latura comercial-spectaculară.

Colindatul – Dintre toate obiceiurile, cele de iarnă sunt cele mai bine reprezentate; ele formează un sistem complex căci deşi acum se practică destul de inegal pe aria judeţului şi sunt preponderente în anumite momente, cândva ele (obiceiurile) acopereau tot anotimpul rece. Din obiceiurile de iarnă c o l i n d a t u l se detaşează prin interesul cu care este aşteptat şi practicat. El s-a păstrat cel mai bine în viaţa obştei .În judeţ se prezintă, în linii generale, - unitar ; pe zone, însă formele de manifestare concretă diferă sesizabil între vetre folclorice sau chiar de la o localitate la alta cel puţin prin repertoriul m e l o d i c.

Există vetre folclorice unde colindatul se menţine încă în forme străvechi.

Din colindatul practicat în judeţ dăm câteva aspecte mai deosebite:

- *Colindatul cu duba* întâlnit mai cu seamă în localităţile de pe Valea Mureşului (aval de Deva) şi în cele de pe văile afluente. Acest fel de colindat a cunoscut un interes (pentru cercetători) şi o reţinere (politică) până în anii 1990 simţindu-se o revitalizare – majoritatea „ formaţiilor reprezentative'' fiind pregătite cu deosebită grijă.

- *Colindatul cu ceata* se întâmplă începând din seara zilei de 24 decembrie după t i p i c u l general – comun.

-*Obiceiul căluşeresc*. „Căluşeriul transilvănean'' pare a fi altceva decât „căluşul'' oltenesc. Includerea lui în cadrul manifestărilor sărbătoreşti de iarnă este de dată mai recentă. „Obiceiul căluşeresc'' se deosebeşte este altceva decât „colindatul'' cât şi de „ căluşer''- ca joc - dans - deşi are elemente din acestea. Accentul se pune pe *„dramaticul - teatral''* al v i z i - t e i la casa cu fată mărişoară - „feţişoară – d'albişoară'' - de măritat. Îl găsim prezent cu deosebire în ţinutul Orăştiei ,Valea Mureşului , parţial în zona Brad şi, mai slab, în celelalte zone.

- ***Cerbul*** răspândit în Ţara Haţegului şi pe Valea Mureşului are momente importante - „căutarea'', „jocul'', şi „împuşcarea '' cerbului – momente ce se desfăşoară după un anume ritual – oarecum specific zonei…

În afara obiceiurilor mai sus amintite se întâlnesc şi altele care nu s-au bucurat de interes prea mare din partea observatorilor, culegătorilor cercetătorilor sau animatorilor culturali locali. Azi, unele dintre ele trăiesc doar în amintirea câtorva locuitori mai vârstnici – fără să le mai practice. Astfel „indreiul'' sau „godineteleăl şchiop'' - „ziua lupului'' sunt doar amintite ca momente ne-sărbătoreşti dar ce aveau anumite „restricţii'' . Sau altele - „apă botează'', „dezlegarea luminilor'' , „încredinţarea''…Unele au suferit o schimbare de fond - „învergelatul'' şi „sânvăsâiul'' sunt tot mai mult (ţinute) înlocuite de…„revelion''

Desigur că obiceiurile acestea – şi altele, neprezentate acum – de-ar fi să amintim doar „Măsuratul oilor'' , „Ceremonialul de înmormântare'' sau „Jupânul'' (atestat punctual-Romos) au o *valoare culturală* dar astăzi unele dintre acestea sunt privite în general ca practici ce „şi-au trăit traiul…''. Chiar şi aşa, cercetătorii, în colective organizate sau individual, le-au consemnat - mai mult sau mai puţin, - le-au studiat…

(O să mai revenim la ele într-un capitolul special.)

Folclorul hunedorean în atenţia cercetătorilor şi a altor oameni de cultură.

Există date suficiente care ne permit să afirmăm că meleagurile hunedorene au cunoscut o vie şi bogată viaţă culturală tradiţional-folclorică. Numai asemenea manifestări s-au putut să se constituie în obiect de observaţie şi studiu centru o seamă de cărturari cu preocupări ce ţin de folcloristică şi folclor. Dintre aceste personalităţi unele sunt de baştină hunedorene ; altele, „ ale vieţii valuri'' le-au aşezat temporar în judeţul nostru. Cei mai mulţi interesaţi sau specialişti în folclor nu au ocolit contactul direct cu „terenul'' hunedorean pentru a-l cunoaşte şi a-i înregistra faptele de folclor.

Numeroşi oameni de cultură au făcut referiri la folclorul acestui judeţ. (vezi – Dicţionarul folcloriştilor – vol. I – II – Datcu Iordan şi Stroescu S. C.).

Dăm mai jos numele câtorva dintre ei (numărul lor este, desigur, mai mare!) precum şi *prin ce s-au „legat''* de folclorul hunedorean.

A. ***Folclor literar***

1. ALEXICI GH. (n.1864, Arad) . Satele moţeşti îi apar ca „cel mai interesant element al poporului român''; cercetează şi zone ce aparţin judeţului Hunedoara.
2. AMZULESCU ALEX.; Între 1930-1939 culege şi colinde fecioreşti din „regiunile'' Hunedoarei.
3. BÂRLEA OVIDIU (n.1917) culege folclor în echipă cu alţii (Emilia Comişel, ş.a.); publică „Cântece rituale funebre din Ţinutul Pădurenilor''.
4. BLAGA LUCIAN(1895) colaborează la „Arhiva hunedoreană''.
5. BOLOGA VASILE (n.1859, Geoagiu de Sus – Alba). Activează ca învăţător la Orăştie (1883-1884). I se tipăreşte colecţia „Poezii poporale din Ardeal'' unde are incluse şi „piese'' culese de la informatori din Orăştie şi

Hunedoara, fără să dea şi numele lor. Volumul „Colinde poporale din Ardeal'' conține 84 (18-laice) producții adunate de (la) elevi din județele Alba, Făgăraş şi Hunedoara.

6. BOLCU ADAM (n.1871, Brad) - publică „*Din poveştile lui Moş Toader şi alte povestiri pentru popor*'' fără să fie preocupat de rigoare ştiințifică …*Povestirile* vizează în principal persoana lui Avram Iancu.

7. BORNEMISA SEBASTIAN (n. 1892, Burjuc). Colaborează la gazeta „Cosânziana'' – Orăştie. Din volumul „Cele mai frumoase poezii'', unele sunt <<drese>> - după cum însuşi mărturiseşte.

8. BUDAI-DELEANU ION (m 1760- Cigmău). În scrierile lui apelează adeseori la folclor pentru demonstrarea „romanității'' românilor. (după el - „Ler, Doamne'' - ar fi un rest al numelui împăratului C r e s u s iar Rusaliile ar fi „Festa Rosarium''.

9. BURADA TEODEOR (1839-amintit deja) – istoric al teatrului, este preocupat şi de folclor dar îl tratează uneori cu superficialitate dublată de o oarecare „gratuitate a fanteziei sale asociative''. În datinile poporului român la înmormântări'' (1882) reproduce şi câteva variante ale „cântecului bradului'', - unele originare din Țara Hațegului.

10. CERNEA GHEORGHE (1898) a urmat cursuri de învățători la Deva; a funcționat ca învățător în Bârsău-Hunedoara; din 1928 se dedică cercetărilor de folclor. Postum, apar „Comori din Ardeal'' în „Folclor Transilvănean'' (1966,vol.IV); conține piese diferite din județul Hunedoara – valoroase sunt cântecele rituale funebre (cântecul la priveghi, şi „Strigă moartea la fereastră'' ; - nu dă însă detalii referitoare la împrejurările practicării lor). În 1929 publică „Obiceiuri de nuntă – din județul Hunedoara - Bârsău, Balata''.

11. CONSTANDIN CLEMENTE (1932, Straja-Alba) – profesor,director, director al CJICPMAA – Hunedoara-Deva; Volumele „Tinerețe fără bătrânețe''(1961), „Fluieraş mându-nflorit'' (1963), „Strigături din Hunedoara'' (1972), -în parte redactare împreună cu AURELIAN SÂRBU -

unele „piese'' sunt la limita folclorului autentic…„Pe câmpul cu florile'' – colinde din județ , fără partea muzicală (!?!); „Lada cu zestre'' (1998), „Cântă cucul pe fântână''- *colectiv*, 1999 şi „Mic dicţionar al folcloriştilor hunedoreni'' (2002) - îl indică pe *C.C.* a un bun cunoscător al folclorului hunedorean…

12. CRISTEA ELIE-MIRON (n. 1868- Topliţa Română – Hunedoara) – participă împreună cu alţi cărturari transilvăneni la lupta pentru emanciparea politică şi culturală a românilor ardeleni şi pentru realizarea statului român național-unitar. Colecția „Proverbe, maxime, asemănări şi idiotisme'' (1901) este realizată cu ajutorul cărturarilor de la sate şi conține numeroase texte adunate din câteva județe ale Ardealului printre care şi jud. Hunedoara.

13.DENSUŞIANU ARON (n.1837, Densuş) – a susținut o febrilă activitate în Transilvania, apoi la Iaşi – ca profesor universitar. „Istoria limbii şi literaturii române'' este una din lucrările de referință pentru autor.

14. DENSUŞIANU BIZANȚIU (n. 1799, Densuş); preot în Densuş; lasă un manuscris de 98 pagini (Biblioteca- „I. G. Bibescu'' Drobeta Turnu-Severin. Cu caractere chirilice -„ Colecțiune de cântece a preabunului şi neuitatului meu părinte-Bizanțiu P. Densuşianu de Măceu scrisă când se afla teolog la Blasiu(1821)''-titlu dat de Nicolae Densuşianu-; majoritatea pieselor sunt de proveniență *„semicultă''*.

15. DENSUŞIANU NICOLAE (n.1846,Densuş) cunoscut ca istoric: „Dacia preistorică'' este o lucrare erudită dar cu evadări fanteziste (uneori).

16. DENSUŞIANU OVID (n.1873,Făgăraş) academician, mărgineşte domeniul folclorului la practicile spirituale însă propune orientarea cunoaşterii şi cercetării nu numai spre folclorul moştenit-tradițional- ci şi spre cel contemporan . „Graiul din Țara Hațegului'' este rodul unor cercetări ştiințifice nemijlocite a faptului viu – contactul cu terenul este o normă de bază în cunoaşterea folclorului, opinează Ov. Densuşianu.

17. GREGORIAN MIHAIL are o lucrare de doctorat „ Graiul din Clopotiva'' (Hunedoara), în „Grai şi suflet''-1937.

18. ILIESCU ION ;- cadru didactic şi inspector la Orăştie (1952-1962); publică culegerea de folclor mineresc hunedorean „Cântece populare minereşti'' (împreună cu ANA ŞOIT) cuprinzând cântece, strigături, balade, teatru şi …cântece noi.

19. ISAC NICOLAE (Zlaşti,- Hunedoara - 1909); funcţionar la Uzinele de fier din Hunedoara; editează revista „Hunedoara noastră'' numită ulterior „revistă lunară de folclor şi muzică populară'' însă partea muzicală a fost slab reprezentată (câte un singur cântec); la fel, partea teoretică, restrânsă şi nesemnificativă.

20. JULA NICOLAE (n. 1939 - Vaidei) publică în „Folclor din Transilvania'' culegerea de versuri populare din „ Câmpul pâinii'' (Orăştie) ş. a.- cum ar fi „Cântecele Iancului'' …fără muzică…

21. MAILAND OSZKAR (n. 1858-Geoagiu) se numără printre primii folclorişti maghiari care culeg folclor românesc şi studiază cultura populară românească. Deşi unele piese - poezii - nu au indicate date despre informator iar câteva sunt din alte judeţe, majoritatea productelor sunt, totuşi, hunedorene (Călan, Runcu, Geoagiu, Bătrâna, Cigmău, Sarmizegetusa, Stănija, Merişor, ş.a.). Notează şi două texte în limba maghiară a baladei „Meşterul Manole''.(Subcetate)

22. MOISE ILIE.- „ Cântecele noastre''(Deva) este o colecţie la care a contribuit în bună măsură şi M.I. ; de întocmirea volumului s-a îngrijit însă PETRU ARDEU.

23. MOLDOVAN MICU-ION (n. 1833, judeţul.Cluj–Moldoveneşti). „Doine şi strigături din Ardeal'' - o bună parte sunt adunate împreună de (la ?) elevi din Blăjeni - jud. Hunedoara..

24. NICULESCU VARONE G.T. publică „Monografia satului Săuleşti'' – lucrare distinsă în 1946 de Academia Română .

25. OLAHUS NICOLAE (1493-1567, Sibiu)– primul umanist de origine română; a trăit o vreme la Orăştie; în lucrarea „Hungaria'' demonstrează originea şi limba comună a românilor din Ţara Românească, Moldova şi Transilvania.

26. OPRIŞU VICTOR (n. 1911, Baru) – o personalitate de largă cultură (teologie, pedagogie, matematică, fizică) – colaborează la publicaţiile locale precum şi cu „Tribuna'' (Braşov) „Unirea'; activ colaborator al Arhivei de folclor din Cluj.

27. PAPAHAGI TACHE (n.1892 *Balcani*)Printre altele „Cercetări în Munţii Apuseni'' conţine o destul de modestă culegere de (31) texte – recolta slabă a contactului cu terenul îşi are premisa în „rezerva'' localnicilor faţă de culegător (întreţinută subiectiv). De alt fel el nu va renunţa în a vorbi despre „ reala penurie folclorică a moţilor propriu-zişi'' - „realitate'' dezminţită *faptic* de mulţi alţii (de pildă – E. Petrovici, I.R. Nicola,…).

28. PITIŞ GEORGE (n.1858) – un bun cunoscător al folclorului şi ocupaţiilor ţăranilor români din sud-estul Transilvaniei; cercetează zone din acea parte a ţării însă nu-i scapă Ţara Haţegului (portul şi ocupaţiile).

29. POPOVICI IOSIF. În 1903 întreprinde prima cercetare sistematică pe teren în Ţinutul Pădurenilor şi elaborează monografia lingvistică „ Die Dielecte der Munteni und Pădureni in Hunyader Komitat''.

30. POP-RETEGANNUL ION (n. 1853-Reteag, Cluj) - învăţător în mai multe sate printre care şi două din Judeţul Hunedoara – Vâlcelele Rele şi Baru Mare..

31. ŞERB IOAN – (n. 1932) – Culegerea „ Folclor din Ţara Zarandului'' (vol. I- 1962) conţine şi producţii din zona Brad – Bulzeştii de Jos, Ciungani,…

32. ŞOIT ANA - „ Cântece populare minereşti'' editate împreună cu Iliescu Ion (vezi) – adunate din Munţii Apuseni, Valea Jiului – judeţul (regiunea) Hunedoara, şi din alte judeţe.

33. VICIU ALEXIU. Culege folclor din 1872. Inițiază o colecție de literatură populară cu material adunat de pe o largă arie folclorică- („De la Tulgheș și până la Brad, și din…'').

34. VUIA ROMULUS (n. 1887) . Teza de doctorat -„Pădurenii și Țara Hațegului''.

B. Folclor <u>muzical</u>

1. ALEXANDRU TIBERIU (n.1914) Etnomuzicolog de prestigiu, culegător, exeget și editor contemporan – a efectuat culegeri și în județul Hunedoara – interesat mai ales de împrejurimile Zam-ului - Almaș-Săliște,…

2.BARTOK BELA, (n.1881 – Sânnicolau Mare). Etnomuzicolog de prestigiu – unul dintre întemeietorii folcloristicii muzicale științifice; face culegeri și cercetează direct folclorul hunedorean într-un număr surprinzător de mare de localități pentru timpul relativ scurt petrecut aici, și despre care există date : Cerbăl, Feregi (*Fereşti ?!),* Ghelar, Grădiștea (Sarmizegetusa) , Lelese, Nucșoara, Ohaba-Sibișel, Păucinești, (Petroșani?… Petreni -!; *Petreşti* ? Alba-!), Râu de Mori, Socet.

3. BOBOC NICOLAE – (n. 1920- Ilia) muzician-dirijor-compozitor, -„Dă pă dubă, săraca !''- colinde din Bretea Mureșană , împreună cu DRĂGAN IOAN (din Bretea Mureșană)

4. COCIȘIU ILARION (n.1910) . Cercetează și culege folclor din localități hunedorene - pădurene- împreună cu OV. BÂRLEA .

5. COMIȘEL EMILIA (n.1913).- o strălucită folcloristă; o harnică culegătoare de folclor. Publică „Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor. (ed. 1959 și 1964) --cuprinde material cules de un grup de cercetători (*Ov. Bârlea, E. C.M. Kahane,*G. Marcu, N. Coman, Ad. Vicol, A. Ciortea-Giurgescu) între 1950-1955 în <u>Pădurenime</u> : Bunila, Sohodol, Cerbăl, Muncelul Mare, Muncelul Mic, Ghelari, Feregi, Lelese, Ruda, Cerișor, Runcu Mic, Dăbâca, Goleș, Meria, Lunca Cernii de Jos, Bătrâna, Merișor de

Munte, Socet; volumul conţine şi un material adunat de I. Cocişiu, D. Şandru, Gz. Sulițeanu.

6. DRĂGOI SABIN (n. 1894 –Jud.Arad., Selişte – în imediata vecinătate a limitei vestice a jud. Hunedoara). Muzician de primă mărime dar şi folclorist de seamă. A funcționat şi la Deva ca profesor de vioară, cor şi fanfară la Şcoala normală de învățători (1922-1924). Pledează pentru culegerea organizată a cântecelor româneşti ; efectuează primele sale culegeri (1922-23) mai ales (de?) la elevii săi. Publică „303 COLINDE'' (1931) – prima lucrare fundamentală în domeniu, orânduită după „orientarea'' propusă de Bartok ; volumul cuprinde numeroase piese (şi) din județul Hunedoara. Notăm că unele *colinde*, altundeva sunt aranjate ca „piese pentru pian'' - „ 20 colinde din Zam-Hunedoara''.

8. KAHANE MARIANA (n. 1922) Cercetarea stilurilor zonale o aduce şi pe plaiuri hunedorene- în Ținutul Pădurenilor. Culege singură sau în grup. Scrie materialul „ Pe urmele lui B. BartoK în Hunedoara''-

(Muzica nr. 9 – 1955)m: apoi .„Cântece şi jocuri din ținutul Pădurenilor, regiunea Hunedoara'' (Rev. de Folcl.-1956, nr. 1-2.).

9.MOLODEȚ VASILE (n. 1944 Sălişte a-Tărtăria – reg. Hunedoara) – profesor- director la CÎCPMAM- jud. Hunedoara – publică în condiții grafice excelente – la Deva, 1980 - „Hunedoară, mândră floare'' - solişi vocali , apoi - „Cântecele irozilor şi cântece de stea '' .Deva, 2002.

10. NICOLA R. I. (n.1913, Gârbova- reg. Hunedoara). Absolvă liceul din Orăştie; devine „elevul'' lui C^{tin} Brăiloiu; profesor de folclor (Cons. „ G. Dima''- Cluj); are meritul de a fi dovedit existența unui bogat folclor muzical în Munții Apuseni (*versus – Papahagi T*). „Folclor muzical din Țara Moților'' cuprinde o colecție din bogatul rod al cercetărilor întreprinse în jurul Câmpeniului şi în câteva localități aparținătoare zonei Brad.

11. URSU NICOLAE (n. 1905-Şanovița-Timiş) Conf Univ. la I.P.-3 – Timişoara (1962-1969) doctor al Universității din Cluj; a lăsat în

manuscris multe lucrări. „ Folclor muzical din Banat şi Transilvania'' (300 - colinde, cântece, jocuri) cuprinde şi un număr impresionant de producţii muzicale hunedorene.

Trebuie să dăm aici şi „ Mureş, Mureş, apă lină'', 1969 - pentru solişi vocali - lucrare colectivă : Ion Ignaton(22), Gheorghe Bogdan (10), Bardan Letiţia (1), Bardan Tiberiu (1),Nicolae Suciu (6),Train Tămăşan (1) şi Aurel Corf (1) – apărută sub îngrijirea lui *Ştefan Găliceanu,* - Deva, 1969.

Desigur, cu adevărat monumentală, este documentata lucrarea -„ 1484-COLINDE cu text şi melodie'' –1999, Cluj-Napoca – în două părţi ; reeditare - „C O L I N D E R O M Â N E Ş T I '' 2003, Media Musica – Cluj-Napoca, colectiv – Elena şi Corneliu Bogariu, Avram Cristea, Petrişor Bruzan, Florentin Crişan , ş.m.a. – iniţiator şi destoinic *coordonator* IOAN BOCŞA, *prof. univ. dr.* – de la Academia de Muzică „ G. Dima'' – Cluj - Napoca. Lucrarea conţine peste 1000 producţii din judeţul Hunedoara. Prin înţelegerea *rostului* s-au extras o parte din cele hunedorene, în fascicule de aproximativ o sută, în volume separate -„PRINTRE LINI-PRINTRE MĂLINI'',- 2202, ed . Media Musica, Cluj-Napoca ; „ ROŞU SOARE A RĂSĂRIT'' 2203, ed Media Musica, Cluj-Napoca; „FETE MARI FĂCLII S-APRINDĂ'' 2006, ed Corvin,Deva; „ CU PEANA..., CU COLŢU'...,CU CORNU'...'' *idem*;- prin grija prof . CORNELIU BOGARIU urmează să apară încă 6 (şase) volume . Aceluiaşi autor îi aparţin şi *trei caiete* : „*Convorbiri privind colindatul şi alte practici folclorice de iarnă''*; caiet I, 2002 (Voia, Ohaba-Ponor) ; caiet II , 2003 (Cârneşti, Lunca Cernii, Galaţi, Dănuleşti, Măgura) şi caiet III , 2004 (Boia Bârzii, Dumbrava de Jos, Mălăieşti).

Concepții și teorii despre folclor

1. ***Concepția tradiționalistă*** – conform căreia faptele de folclor sunt „supraviețuiri'' ale unor straturi străvechi, depășite – teorie agreată de englezi; da - spunem noi…dar creația nu este „statică'', împietrită ci se transformă în decursul v r e m u r i l o r încercând să țină pasul cu v i a ț a (O. Densușianu, C^tin Brăiloiu). Hașdeu sesizează că folclorul reflectă „întregul trai *prezinte* și *trecut* al unui popor'' – adică mentalitățile și credințele străvechi . Ov. Densușianu notează că folclorul este „ …icoana sufletească adevărată a fiecărui popor, după *localități* și *timpuri*'' (-s. n.)

2. ***Concepția ritualistă și mitologică*** susține că originea folclorului ar fi în *r i t* * și *m i t* * ; da, dar nu toate… căci arta s-a dezvoltat și ca *mijloc de comunicare* având inițial o funcție mai puțin estetică ci mai mult una utilitară – ce inducea o anume *„vrere"*- apoi un *„mesaj''* – probabil înaintea l i m b a j u l u i … [limbaj ? – *l.* ***nearticulat*** – sunete n e o r g a n i z a t e (țipete, răcnete - animalele,) ; *l.* ***articulat*** – sunete o r g a n i z a t e „logic'' – noțional – științific; literar-poetic - metaforic - ; muzical – ritm, „înălțime'',…și *l.* ***schematizat*** *(formalizat – matematizat)*]

3. ***Teoria mistică*** – Vincent d'Indy (1851-1931) este de părere că *poporul a împrumutat m u z i c a sa din biserică* în sensul că poporul nu are capacitatea de a crea…Ideea este întâlnită și la J. Grimm dar afirmă că „vălul misterului acoperă actul creației''.

4. ***Teoria bunurilor decăzute*** -…este o exagerare: se susține că poporul se mulțumește cu fărâmiturile căzute de la masa celor …„d o t a ț i '' din punct de vedere spiritual și că ar împrumuta arta clasei suprapuse pe care modifică, o deformează. [?! – „cadența instrumentală'' a dus la apariția melismelor în cântecul popular !?]. Este o concepție de sorginte germană.

Amintim aici şi ***Teoria cercurilor culturale*** conform căreia există un c e n t r u p r o d u c ă t o r de bunuri spirituale ce se răspândesc şi la alte popoare .

N.B. Pentru o înţelegere mai bună a acestor *teorii* este bine să se lămurească măcar un pic nişte termeni …

- ce se înţelege prin *rasă* ? „locuitori unor întinderi mari - fără frontiere.., (mai multe *popoare*- mai multe *naţiuni* -)

- Dar prin *popor* ? Cei cu un trai comun – de o limbă şi o simţire comună. După .„cunoştinţe'' (cunoaştere) şi reflecţii (gândire) putem spune că poporul - în sens general - este o comunitate schimbătoare de g r u p u r i şi c l a s e sociale *diferite* de la o epocă la alta.

- *Naţionalitate ?...Cetăţenie ?*

- *Băştinaş*? Locuitor de obârşie…„locală''

- Dar *etnie* ? Locuitori ce s-au „împământenit'' prin „urmaşi'' dar sunt *originari* din alte locuri; sunt „unităţi demografice'' din interiorul unei ţări.

- Ce este „ strat'' (grupare social) ? - se referă la cei ce au un trai asemănător în aceleaşi condiţii sociale şi materiale.

Principii, metode. Tipuri de cercetare.

Etnomuzicologia se ocupă cu studiul produselor muzicale folclorice. Consemnare, *studierea* şi *cercetarea* folclorului muzical este d i a c r o n i c ă - „de-a lungul vremurilor'' - şi s i n c r o n i c ă - vizând complexitatea manifestărilor artistice detaliată , urmărindu-se viaţa fiecărui gen folcloric şi a fiecărui tip melodic(?) – • *stadiile de evoluţie* ale lor, • *interferenţele* zonale sau ale altor popoare, • *modalităţile* de creaţie : prin *v a r i a n t e* şi *variaţie* (d. e. - „modificări'' de la o strofă la alta) • *frecvenţa repertoriului* - cât de practicate sunt „productele'' folclorice - vitalitatea lor-

adică „ce se poartă'' – ce este (încă!) „la modă''. Ce se (mai?) „păstrează'' (doar) în memoria oamenilor.

A. **Principii.** Înţelegând că F O L C L O R U L este o ştiinţă, cercetarea se face respectând nişte *principii proprii* adică ţinând seama de „teze'' sau de „idei'' fundamentale ce stau la baza domeniului respectiv - ca ţinând de *ştiinţe* sau, de ce nu –,?, - de *arte*). „Principiul'' se referă - în sens restrâns, pe domenii - la „c o n v i n g e r e'' ori la un „ p u n c t d e v e d e r e ''.

1. ***Obiectivitatea*** presupune evitarea oricărui element subiectiv şi constă în consemnarea amănunţită a tuturor constatărilor chiar şi prin semne ajutătoare. De exemplu - pentru „ grup de sunete (fonetice) ce se rostesc într-o singură silabă (rostită)'' : n i c i se rosteşte ni-ci (2-silabe) în loc de n i c i (1-silabă).

Un înalt grad de *obiectivitate* se realizează mai cu seamă prin *folosirea mijloacelor de înregistrare „audio-video''* - neutralitatea maşinii (bandă „electro'' -magnetică, redare electronică -) trebuie dublată de imparţialitatea culegătorului ce este dată de pregătirea profesională – spirit de *observaţie*, putere de *analiză* şi *sinteză* - de *clasificare* - precum şi de nivelul de *interpretare ştiinţifică* .

2. ***Autenticitatea*** se referă la *s u r p r i n d e r e a* faptului folcloric în cadrul social specific. Se cunosc cazuri, rare, când *cunoaşterea* se rezumă doar la „vizionarea'' scenică a unui fapt folcloric; mai frecvent prin „convocare'' – a celor ce prezintă productul folcloric şi prezentarea lui într-un *spaţiu* şi *timp*, adesea, nepotrivite. Sigur este dificil să „prinzi in direct'' - să zicem – …un *bocet*. Totuşi contactul „pe viu'' cu productul folcloric asigură o cunoaştere adevărată. Dar şi în acest caz, o atitudine inadecvată din partea „culegătorului'' poate duce la situaţii imprevizibile…la refuzul conlucrării sau respectiv obţinerea de informaţii false . Este necesară cunoaşterea

„adevăraților purtători localnici ai tradiției''--*animatori culturali* - numiți , pentru cei ce culegeau folclor, *informatori.*

3. ***Cuprinderea exhaustivă***. Aceasta se referă la consemnarea totală a r e - p e r t o r i u l u i folcloric la o b i e c t i v u l propus. Cu siguranță că „în echipă'' fiecare membru component are un domeniu pe care îl acoperă cu profesionalism atât „în întregime'' cât şi „în profunzime''. În acest fel sunt „prinse'' toate *laturile* ce se regăsesc în faptele folclorice ale unei entități. Culegătorii individuali nu pot să cuprindă „tot'' – este un „volum'' imens – imposibil de „prins''; totuşi ei -„singularii'' au alt „atu'' – sinceritatea apropierii de purtătorul de informație . Şi nu este un lucru de neglijat !

4. ***Cercetarea sistematică*** . Anchetele – cunoaşterea realității folclorice şi consemnarea ei - trebuie să aibă o p r o b l e m a t i c ă complexă şi un s c o p ; sunt deci necesare câteva documente - chestionarul, fişa monografică, fişa de repertoriu, fişa de texte (poetice), şi instrumente – magnetofoane, casetofoane, camere audio-video, … Pentru o cât mai bună realizare a c e r c e t ă r i i este necesară o anume „ p r e g ă t i r e'' căci chiar cei cu specializări - muzicieni, literați, coregrafi - folosesc, de pildă, semne specifice în notare , mai mult sau mai puțin convenționale : Exemplu, în muzică semnul asemănător „ ˆ '' -„coroniţa''- prelungeşte puțin sunetul peste valoarea dată de durata notei şi invers -„ ˘ '' – scurtează puțin durata sunetului indicat de nota muzicală. Ş. a.

B. **Metode.** Ele vizează modul în care se face *cercetarea*, demersul de *cunoaştere* şi de *acțiune* asupra r e a l i t ă ţ i i concrete – *sistemul* organizat de l u c r u şi de g â n d i r e precum şi p r o c e d e e l e de lucru :

1.**observația directă** – mai rar – căci constă în participarea efectivă la faptul folcloric : d. e. – la nuntă, înmormântare, cununa grâului, ş .a.

2 **investigarea indirectă** – pe bază de *chestionare* şi *anchetă*; practic se urmăreşte r e c o n s t i t u i r e a pe bază de *relatări* unor fapte folclorice.

3.**metoda istorico-geografică** – se referă la demonstrarea vechimii unor categorii folclorice dând _date despre *grupul social* în se semnalează faptul respectiv. De pildă - prezența „scărițelor'' muzicale prepentatonice sugerează o vechime considerabilă - *antică* sau *extrem-orientală* pe când „sensibilizarea'' treptei a VII [a] indică o proveniență destul de recentă (după 1600 ?) .

4. **metoda statistică** – se aplică atunci când se urmăreşte stabilirea *frecvența* - să zicem – melodii sau „ponderea'' unor dansuri, ş. a.

5. **metoda experimentală** .Să luăm cazul *variațiilor* şi *variantelor* : se urmăreşte c o n ț i n u t u l unui „repertoriu dat'' la un anume cântăreț într-un moment dat şi după trecerea unui timp – câțiva ani - renunțarea la unele piese sau însuşirea altora - care sunt acele piese şi motivul ; ori s c h i m b ă r i l e ce apar în cadrul *aceleiaşi melodii* la acelaşi cântăreț sau la cântăreți diferiți.

C. Tipuri de cercetare

a) ***cercetarea nemijlocită*** reprezintă culegere propriu-zisă, cu pregătirea corespunzătoare – obiectiv, chestionar, fişe…- la fața locului.

b) ***cercetarea tipologică*** este (şi) o etapă a cercetării; constă în *sistematizarea* şi *clasificarea* materialului studiat dar are şi o b i e c t i v - de pildă : se *analizează* „variantele'' melodiilor în părțile lor comune şi se *generalizează* - studierea poate să urmărească *structura sonoră*, *ritmul, forma,…, funcția...*

• Interpretarea ştiințifică a materialului muzical pe baza unei analize amănunțite, profunde -exacte şi totale - reprezintă punctul culminant al activității folcloristului – elaborarea scrisă a concluziilor la materialul studiat încununează munca de cercetare.

Trăsături generale şi specifice ale folclorului.

Creaţia populară are trăsături ce o deosebeşte de creaţia cultă; trăsăturile respective se *conturează* , se *întrepătrund*, se *condiţionează* reciproc în grade diferite. Pentru înţelegerea lor le vom prezenta, totuşi, distinct.

1. Caracterul **colectiv** . Cazurile de creaţie *plurală* sunt rare – creaţia este *individuală*. În folclor diferă atitudinea *creatorului iniţiator* şi a colectivităţii căreia îi aparţine – vizavi de ins,- de persoană. Limbajul *iniţiatorului* este cunoscut şi familiarizat colectivităţii încât „productul folcloric'' este îndeobşte considerat ca fiind *al grupului* respectiv. O *creaţie nouă* are şanse să se perpetueze – să se transmită de la „om la om'' - doar în măsura în care este a c c e p t a t ă de către ceilalţi componenţi ai comunităţii respective căci numai aşa devine „b u n'' al tuturor - fiecare membru al grupului respectiv p r e i a c r e a t o r „noul product''. *Noutăţile individuale* a d ă u g i te de unii, m o d i f i c a t e de alţii , ***şlefuiesc*** permanent „produsul'' prin cenzorul „***bun simţ artistic*** *colectiv*'' şi generalizându-se stabilesc forma finală ideală – specifică. Aşa se face că productele folclorice apar ca „adaptări'' personale fără să afecteze „ o r i g i n a l u l '' sau acesta să devină de ne-recunoscut ; apar astfel „variantele'' – prin ele trăiesc produsele folclorice. În cazul unor interpreţi buni „variaţia'' este o necesitate – de la o interpretare la alta apar „noutăţi'' ce întăresc valoarea actului vocal – a exprimării artistice.

2. Carcterul **oral.** Cu toate că mai nou textele „se scriu'' (vezi – atâtea *culegeri de colinde*, d.e.; dar numai texte!) în practica vie (în colindat –să zicem) apar elemente – puţine, noi – care cu timpul acumulându-se dau un şir de v a r i a n t e cu extreme ce sunt aproape total deosebite. Schimbări mai apar şi atunci când s e p r e i a o creaţie din altă „regiune'' (sau altă etnie, popor) şi se forţează integrarea ei în stilul specific noii regiuni; variantele astfel apărute sunt rezultatul unor *memorizări* nu tocmai fidele şi a *reproducerii* aproximative. Aceste variante nu sunt o degradare a „creaţiei noi'' ci arată o permanentă *adaptare* la situaţii şi condiţii noi. Desigur că şi

aici se întâmplă c i z e l a r e a prin interpretare permanentă şi *intrarea în repertoriul local.*

Reţinem că i n t e r p r e t a r e a este de fapt o „recreere'' – aportul interpretului fiind în funcţie de t a l e n t şi de d i s p o z i ţ i a proprie dar în spiritul tradiţiei grupului . Amprenta tradiţiei în cazul oralităţii se dovedeşte a fi foarte importantă - este ca o „cenzură'' exercitată de *bunul simţ* (estetic-artistic – muzical) al grupului respectiv ce prin „educare'' formează ***g u s t u l*** ; acesta la rândul său declanşează a p e t i t u l – şi se poate pronunţa pentru un **ceva *exprimat* cumva** (- ! „productul artistic'' !).

3 **Anonimatul.** De regulă, în colectivităţi, bunii interpreţi –creatori – sunt cunoscuţi şi apreciaţi; actul apariţiei unei noi creaţii, în general, nu este cunoscut – rezultatul se cunoaşte ulterior, când produsul (muzical) este recepţionat şi încep să apară *variante*. Unii informatori spun că un cântec este…„a lor''…dar cercetătorul constată că ..„ *doar* s-au adăugat câteva versuri'' la un text cunoscut; ori – muzical - chiar o „noua melodie'' este una cunoscută dar cu „ mici *ascunzişuri"* (d.e. – o ornamentaţie…exagerată).

4. Caracterul **sincretic** Am mai amintit de el .Este o caracteristică esenţială a folclorului: d. e. – textele (literatură) cântecelor sunt făcute pentru a fi cântate (muzică); „strigăturile'' (text) însoţesc dansul (mişcarea – „ritmul paşilor'') împletindu-se cu muzica (melodia). Aşa că, cu greu un „ autentic purtător de folclor'' va reuşi să dicteze doar textul unui cântec, d. e. căci el „îl zîce'' - *îl cântă*. Sau – „o strigătură'' este însoţită cel puţin de „ pocnitul din degete'' dacă nu chiar de mişcarea picioarelor - de „paşi''.

5. Caracterul **naţional**. Folclorul constituie o parte a culturii naţionale – chiar b a z a - căci el reflectă în imagini artistice specifice sentimentele, credinţele, ideile, concepţiile - felul de „a fi – mentalităţile'' unui *popor constituit* în stat *ca naţiune* . Folclorul rămâne continuu modalitatea directă de exprimare a oamenilor …În acelaşi timp el este şi izvorul nesecat de inspiraţie pentru creatorii individuali chiar şi în creaţia cultă, pe plan superior.

Organologie populară

- „organum'' – instrument; *organologie* - „ ştiința (logica) instrumentelor '' (muzicale).

• Primul cercetător al instrumentelor muzicale populare a fost T. T. Burada - „ Cercetări asupra danțurilor şi instrumentelor de muzică ale românilor'' (1877). – lucrare larg cuprinzătoare.

• În 1956 apare o altă lucrare despre „ Instrumente ale poporului român'' de T. Alexandru bazată în bună parte pe materialul Arhivei de Etnografie şi Folclor.

Nu vom face o i s t o r i e a (evoluției) instrumentelor muzicale folosite în practica folclorică –- poate în altă lucrare - ci vom trece direct la clasificarea lor.

Clasificare

A. **Pseudo-instrumente** – sunt acele „obiecte'' ce, deşi *nu sunt construite* pentru a produce sunete muzicale produc sunete ce *se pot organiza muzical* : firul de iarbă (-prins între degetele mari vibrează dacă se suflă cu dibăcie o coloană de aer asupra lui), diferite „tulpini tubulare'' (tubul de ceapă – ca o ancie); frunza, solzul de peşte, ş. a.

B. **Instrumente idiofone** (autofone) – la care corpul sonor este pus în vibrație prin *lovire* sau *frecare* ; ele „se construiesc'' sau sunt „corpuri'' adaptate pentru a produce sunete muzicale : Clopote, zurgălăi, bețe lovite, pinteni, toaca, ş. a. – drâmba, joagărul …

C. **Instrumente membranofone** - cele la care sunetul este produs de o membrană ce vibrează prin lovire („percuție'') ; unele au dispărut (mai ales cele aduse din orient - d. e. „nagarale'' pomenite, printre altele, de T.T Burada). Astăzi, cele mai întâlnite în practică sunt : *toba mică* – dobă- „dubă'' (la Pădureni); în Bihor mai ales, încă se întâlneşte *toba mare*; în Moldova - „*daireaua*'' (numai cu *o membrană*); buhaiul (Muntenia) – bugă (Moldova) – ştreand (Transilvania). Sunetele deosebite ale acestor instrumente î n s o ț e s c şi a n i m ă desfăşurarea unor practici şi obiceiuri străvechi.

D. **Instrumente aerofone** - construite dintr-un tub sonor cu vibrarea coloanei de aer; au acordaje diferite: tilinca, tulnic (din două doage), bucium, corn de vită, - cu „acordaj'' natural.

• uneori „ tubul sonor'' are orificii (5-6 găuri) : fluiere de forme şi mărimi diferite (cavalul –mare, cu sunete „moi '', calde); fluier îngemănat (- două fluiere alăturate – „două melodii'' (polifonie); cimpoiul – tot mai rar folosit (un „bâz'' – ison, „pedală'' şi o melodie) ; ocarina, naiul –de diferite dimensiuni „…(„gaida'' – la aromâni).

E. **Instrumente cordofone** – cu corzi lovite, frecate, ciupite:

- *ţitera* – corzile „ciupite'' cu pană (de gâscă)
- *chitara* - „zongora'' (Transilvania-nord) dar şi în …Oltenia (cândva, mai mult – astăzi, mai puțin)
- *cobza* – de origine orientală doar sporadic folosită
- *ţambalul* (mare-mic) – i se mai spune „canon'' (?!-are posibilități de realizare a polifoniei !?); acordaje – unguresc, românesc şi…„transport'' – cu $^1/_2$ ton mai „sus'' (acut). Cândva doar țiganii îl foloseau - astăzi fiecare f o r m a ț i e de profil are în componență țambal.
- *vioara* - diplă , scripcă, ceteră, laută, - „hegheduş'' (maghiară); acordaj clasic (sol -re^1-la^1-mi^2) sau „scordaturi''- acordaje atipice - (diferite de cele normale - d. e. : Mi *b* –mi*b*^{1} - sol^1 - si*b* ^{1}) • *v i o a r a cu p â l n i e* : 3-corzi.; (dar şi viori cu 5, 6sau7 – corzi.).
- *viola* – brace, braci, contră ori „contraluncă'', (uneori cu 2-3-4 corzi).

- *violoncel* şi *contrabas* -„cel'' , gordună, broancă ; se foloseşte arcuşul - (mai scurt) - normal pentru „frecarea'' dar şi „lovirea'' corzilor precum şi „piscalăul'' (- un „ciot'' -) cu care se „ ciupesc '' corzile (3) - 4 – (5). *Basul* îndeplineşte mai mult o funcţie *ritmică* decât una *armonică*

■ Unele instrumente sunt pe cale de dispariţie – *cimpoiul, cobza;* totuşi se încearcă „revigorarea'' lor cu rezultate parţiale ; unele au dispărut total - *surla* (zurnaua – la „Junii Braşovului''; viela („lira''), saz (tambura) şi ney (v. Cantemir).

■ Instrumentiştii se grupează în „tarafuri'' „tacâm'' sau „bandă'',- formaţii, orchestre - conduse de un „staroste''-„primaş'' -…. dirijor

Tarafurile au alcătuiri specifice -după zone; d. e. – în Bihor: viori (1-4) + (v^{cel} / c^{bas}) + fluier(/ clarinet); în Muntenia : vioară (/ violă) + ţambal (+cobză) + fluier +clarinet.; în Transilvania apropiată de Banat (Pădureni)Vioara I + II +contrabas + instrumente de suflat: saxofon, clarinet, torogoata – acestea adesea cântă melodia iar acompaniamentul (armonic) este realizat de acordeon (mai nou - orga electronică !).

- după 1989 o anumită parte de foşti „băndaşi'' introduc instrumente *electro*… - (cu amplificare electronică).

■ <u>Formaţii:</u>

- <u>solo</u> (voce sau chiar 1-2 instrumente)
- <u>grup</u> instrumental (3-5 instrumente)
- taraf → • mic (9-11,14 ?- instrumente)
  • mare
- <u>orchestră</u> - formaţie ce are toate secţiile: *melodică*, *armonică* şi *ritmică.*
- *Formaţii de instrumente* – d. e •.„*formaţie de saxofoane* (saxofon sopran + sax alt + sax tenor + sax bariton + sax bas)
  sau • *formaţie de fluieraşi*
- *Ansamblul* nu se limitează doar la latura muzicală instrumentală ci şi cea vocală (solo sau „grup'') la are se adaugă şi tot ce ţine de coregrafie (dans, costume) şi eventual „proza'' (literatura – text).

Morfologia cântecului popular

Poetică şi versificaţie

- V e r s u l trebuie privit atât ca *e x p r e s i e p o e t i c ă* (metaforă) cât şi ca *s t r u c t u r ă* (c u v i n t e, s i l a b e , s u n e t e „fonetice'', accente,) – desigur este vorba de „versul rostit''.

Trăsăturile generale ale versului rostit

• **versurile sunt scurte**. Versurile rostite au cam opt silabe (8-s) dar numărul poate fi variabil chiar în cadrul aceluiaşi product - *mai mic* sau *mai mare*.; versurile adesea au un număr diferit de silabe (versurile sunt inegale) în „oraţii'' - la ospeţe sau „ mulţŭmite'' – în colindat dar şi în alte „situaţii'.

.....

Când soarele va fi în deseară *(10 - s)*

Mare oaste vă împresoară *(9 – s)*

.....

• versurile **nu se grupează în strofe** ci se înlănţuie liber, după rime sau asonanţe (lipsa „rimei'' -!). Totuşi pot să apară „ grupări '' – chiar „emistihuri''- ce dinamizează poezia:

Jupânul gazda şî cu jupâñeasa *(11-s)*
Sĕ socoteau şî sĕ gomoñeau *(9-s)*
Şî la sĕçeră merġeau…- *(7-s)*
Pĕ pari îl puneau, *(5-s)*
Cu caru-'l duçeau *(5-s)*
Şî stog îl făceau*(5-s)*

Uneori o *povestire* poate să conţină şi un şir nu prea mare de (câteva) versuri:

„ Cucurigu, boieri mari ! –
Daţi punguţa cu doi bani !…''

sau :

„ Oglindă, oglinjoară –
Cine-i mai frumoasă-n ţară ?''

— se observă că pot să apară **organizări fixe** de versuri - „ pseudostrofe''; nu-i vorbă…mai nou, textele poetice sunt gândite „strofic'' .

— se remarcă prezenţa unor • *versuri iniţiale* -„Foaie verde…'', a altor •*versuri mediane* : „Şi iar verde .. '' ,precum şi • *versuri finale* :

.„ Cu gura să mulţumească .
<< Gazda căşî *(casei)* să trăiască !>>

■ Pentru *creşterea expresivităţii* versurilor se recurge la diferite „ ***procedee tehnice**-artistice*''; dintre acestea enumerăm :

- eufonia : „*d'*Umblă-n sus la răsărit /…'' – se aplică un „*d'*' înaintea cuvântului propus (de regulă trebuie să înceapă cu o „vocală'') - ori între două cuvinte – între două vocale :„ Cine sĕ *d'*umbreşte? / …''.
- amplificarea descriptivă:
„…/ Stă murgu legat - / Legat, ferecat /…''
- repetări : „…/ Nici haine n-am ponosit / Nici calu l-am ciumpăvit / …''
- versuri călătoare – ce se reiau în acelaşi text sau în altă parte – în alt „product''

■ ***Fracţionarea versului*** se realizează prin *rime interioare* („incize'')

„…// Rupse fir / de calomfir //…''
2s + 1 s / 1s + 3 s

sau

„Lină, milină / leroi, milină''

‖2 s + 3 s / 2 s + 3 s ‖

‖ 5 s / 5 s ‖

- De „fracționarea versului'' românesc (!) s-a ocupat cândva B. Bartok apoi E. Comişel .

■ **Versul** *necântat* se împarte în două ***subcategorii***

1. *scandat*, **fără legătură cu muzica** : în cadrul unor obiceiuri *„ urări'' - „ mulțămite''* (Anul Nou , Cununa grâului) , *„ oraţii''– „conăcării''* (la Nuntă) ; apoi în descântece, zicători, proverbe,…folclorul copiilor.

2. *scandat* ***în timpul d a n s u l u i*** însă independent - în şezătoare la momentul „jocului'', la petreceri cu dans,…

■ *Versul* **necântat** are la bază ***sistemul limbii*** *vorbite* adică

• limba este „ **sintonică**'' - silabele în rostire sunt de o ***egalitate relativă*** ***a duratelor*** dar sunt „ accentuate '' sau „ neaccentuate ''. Ritmul şi versificația se bazează pe *alternanța* expresiv ordonată *de silabe* accentuate şi neaccentuate.

• **accentul** se realizează prin *mărirea intensității* rostirii-

- este *accent de intensitate* . **Un cuvânt** are de regulă **un accent** ; rar cuvintele ce au „ 4 s '' ***pot*** avea *2 accente* . ? - într-un şir de silabe (_ _ _ _ _…….._ _ _) o (I^{a}- s) poate fi ***accentuată*** şi următoarea (a II^{a}) *nu* – ***neaccentuată*** - sau **invers**.

„Accentuarea'' cea mai simplă presupune ***un „ accent''*** urmat de – ***un „ neaccent''*** Dacă cuvântul are „ 3-s '' silaba a III ^{a} - ultima - poate **să fie** accentuată sau să **nu fie** accentuată (s_1-s_2-$ś_3$: „răs-pi-cât) sau silaba a I^{a} - prima –„ ța-ri-nă '' , ori a II^{a} - „pă-dù-re''. În cazul cuvintelor care sunt de , 4-s'' în mod „necesar'' (?-logic-matematic-!) trebuie un al II^{lea} accent

pentru că ***altfel*** apare o succesiune de două silabe ***ne ordonate*** de accent (! ?) ori *principiul accentuării* (ś – s // s – ś) - nu permite aceasta . Ex. : „ prì-mă-và-ră ’’ . Prin extensie, în cazul a două accente … unul este mai important, – căci avem *două elemente* (accente !) pe care le „ordonăm’’- şi în acest caz vorbim de „a*ccent* p r i n c i p a l ’’ şi de „ *accent* s e c u n d a r ’’. (vezi - „ măsuri ’’)

• aşa cum deja s-a constatat, **locul accentului nu e fix** –

- accent *ascendent* - „iu-bìt’’ - „ s-ś ’’ - „ flăcău’’

- accent d*escendent* - „mù-re’’ - „ ś-s ’’ - „fată’’

- accent *sincopat* - „mân-drù-ţă’’ - „ s-ś-s ’’ - „bădiţă’’

(Rezultă că pronunţarea corectă pentru „grădină’’ este „ gră-dì-nă ’’ şi nu alt fel decât în caz de „contaminare’’).

N B- în cazul sincopei muzicale **se succed două** sunete accentuate sau **lanţ *de sincope*** ori **contratimp *sincopat.***

Reamintim ca **trăsături** esenţiale şi generale **ale versului <u>rostit</u>**

• versuri ***inegale ca dimensiune*** - după numărul de silabe ≈ 8 s, - nu mai mult de 16 s – rarisim (!).

Şi alergărăm

de vânărăm (9-s-)

Munţii cu brazii

Şi cu fagii (9-s-)

Cerul cu stelele (6-s-)

Vâlcelele cu viorelele (10-s-)

• silabele se grupează în ***„ <u>picioare metrice</u>’’*** – **inegale-**

de 2-silabe - *bi*silabice ; de 3-silabe – *tri*silabice ; 4-silabe – *tetra*silabice …În rostire „picioarele metrice’’ se succed firesc – după structura cuvintelor

Pal---ti---nii, bra-zii

> - - | > -

*** Desigur că *în rostire* f u n c ț i a cuvântului ținând de *cunoaştere,* forma exprimată a cuvântului trebuie să fie cât mai „rațională'' – adică să *reflecte* cât mai exact *conținutul gândirii* – noțiunile să fie *denotative* . În schimb exprimarea *t r ă i r i i* stărilor de spirit – se face „ prin sensurile *conotative* ale cuvintelor '' ce devin „imagini sugestive'' (artistice!) ce se realizează prin „modelarea'' cuvântului – nu numai ca noțiune (*conotativă* – cu mai multe sensuri) dar şi ca *sonoritate* - accente, prelungiri, „înălțime diferită - intonație'' ş. a.

O „rostire'' a cuvintelor fără accente, fără inflexiuni de intonație poate fi *inteligibilă* dar rostirea *emoționantă* presupune o exprimare cu „ *s i m ț i- r e* '' - altfel *nu este* ***autentică***, *nici* ***adevărată***, *nici* ***sinceră***.

Generalități privind *versul cântat*

Versul popular chiar dacă nu este cântat, în rostire adesea este „muzicalizat'' – adică silabele ce intră în alcătuirea cuvintelor se „modelează '' se „plasticizează'' (accentuări, scurtări-prelungiri, varieri intonaționale ale „înălțimii'' vocale,…) . Dacă se ajunge la „ imitări inconştiente'' - „perpetuări mecanice'' apar situații în care „accentele tonice'' nu cad „natural'' – fenomenul este sesizabil la cei ce **nu au** „*h a r*'' sau la cei „ *ş c o l i ț i* ***n e-p r o f e s i o n i s t***''...

Revenim la numărul silabelor - în folclor se cunosc ***două tipare metrice*** sau

Tipare de vers :

1. • versul „croit'' pe **6 silabe** - complet - „acatalectic''

De rugat – se roagă (6-s-) – *vers hexasilabic*

De el ca să-i lase /… (6-s)

- forma „catalectică'' (6-1= **5-s-) – *lipseşte* o** silabă

Cetea de feciori – (5-s-) – vers *pentasilabic*

Buni colindători / …

2. • versul „croit'' pe **8 silabe** – complet - „acatelectic''

Auzit-am eu aseară (8-s-) – vers *octosilabic*

Că bădița se însoară /… (8-s-)

- forma „catalectică'' (8-1= **7-s-**) – *lipseşte* **o** silabă

Este-un câmp mândru-nflorit - (7-s-) –vers *heptasilabic*

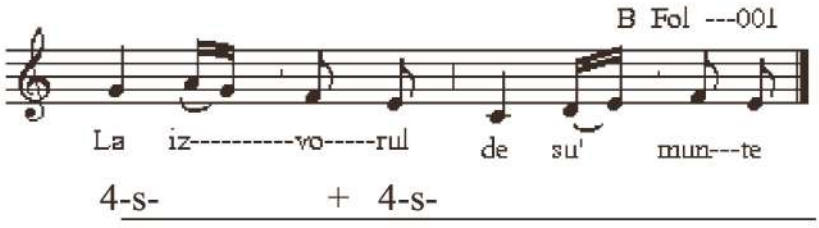
Da' nu-i înflorit de flori… / … (7-s-)

[Particula „a'' înseamnă „fără'' încât - … „acatalectic'' = fără lipsă – complet]

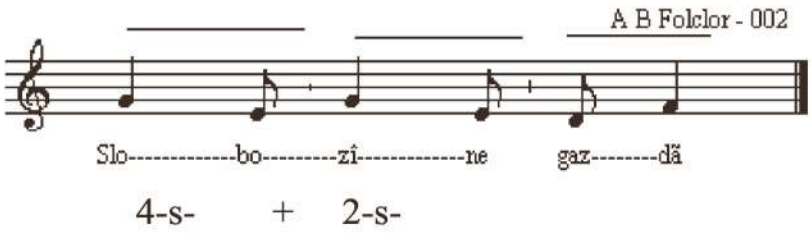
- ***Fracționarea*** rândului melodic (a „melodiei unui vers'')

nu totdeauna corespunde cu cea fracționarea versului

• *corespondență integrală*



• *corespondență parțială*



• *corespondență <u>inexistentă</u>*

AB Folcor-003

2-s- + 4-s- + 2-s-

■ **Elemente ce apar în *interpretarea vocală*** a versului – <u>în cântat</u> – când îl **„<u>zîce</u>''.**

a. **<u>completările</u> de silabe** - dacă versul (rostit) este catalectic - de 5-s- sau 7-s- completează la 6sau 8 silabe fie cu „<u>măi</u>'', cu „<u>of</u>'' sau *forțarea silabizării* - „ Foa-ie ver-de de tri-fo-<u>i</u> '' (tri-foi → tri-fo-<u>i</u>)

AB Folclor-004

Foa-ie ver-------de de tri----foi..... (7-s-)
Foa-ie ver--------de de tri-----fo----------i (7+1=8-s-)
Foa-ie ver--------de de tri----foi, măi, (7+1=8-s-)
Foa-ie ver--------de de tri---foi, of (7+1=8-s-)

b. **<u>apocopa</u>** - constă în …*<u>ne</u>-cântarea* ultimelor (1-2-3) silabe - „înghițire'' lor – sunt …doar „gândite'' sau cel mult „șoptite'' imperceptibil.

AB Folclor -005

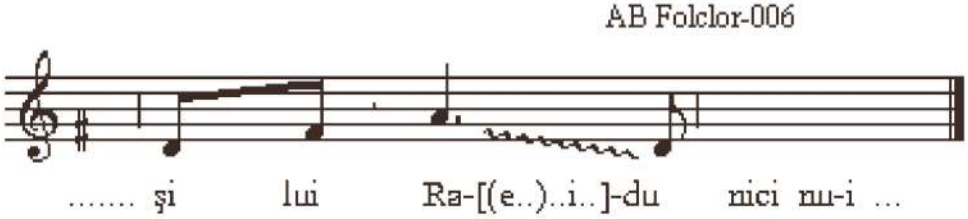
..... // Fe----------ri------cat, fe---------ri (-- ce)

• în unele versuri <u>prima silabă este **elidată**</u> – omisă; Iată :

Acestor curți – acestor palățuri (10 silabe)
↓ ↓ ↓ ↓

'Ces-tor curți - 'ces-tor pa-lă-țuri (8 s)

c. **colorarea vocalelor** -un procedeu ce pare a veni din vechime La noi se mai întâlneşte rar – în repertoriu înmormântare – „ a bradului''. Dificultatea în realizare face să nu se mai practice



d. **repetarea versului .**

N.B. • În folclor (muzical) - ***„unui vers''*** – unei „sintagme''-unei „zîceri'' **– îi corespunde** în general „o melodioară'' numită curent **rând melodic.**

• Între *vers* (ca text) şi *melodie* (ca entitate - „rând melodic'') nu există legătură strictă : aceiaşi melodie (r.m. – rând melodic – n.n.) poate să aibă texte diferite (dar nu şi structură silabică diferită ! – 6 sau 8 silabe- după caz) . Sau acelaşi vers poate fi „zîs'' (cântat) pe diferite rânduri melodice(dar cu aceiaşi structură metro-ritmică).

• Repetarea nu are legi fixe ci este…la inspirația interpretului sau …cerințe ale textului:

Dealul Mohului / - Dealul Mohului – (r.m. **AA**)

Umbra snopului (r.m. **B**)

Cine se umbreşte (r. m**. A)**

Şi se sfătuieşte / -Şi se sfătuieşte – (r.m. **BB**)

Sora Soarelui (r.m. **A**)

Şi cu-a Vântului (r. m. **B**)

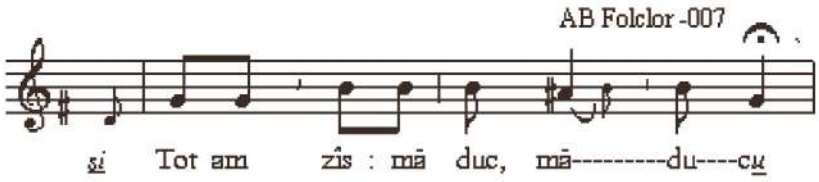
Ea aşa-mi zicea (r.m. **C**)

e. **înlocuirea textului versului** - în locul textului normal se „zîc'' silabe…cum ar fi „hai, li, li…'' ori „ Na, na, na..,'' sau altele asemenea.

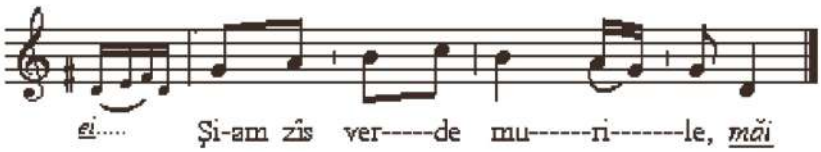
f. **anacruza** - „î n a i n t e a începutului''- „p r e g ă t i r e a începutului'' - este ca un *sunet de sprijin* pentru începerea cântatului ; uneori este „şoptit''. Ea

poate fi „silabică'' (*un sunet - o silabă*) sau „melismatică'' – adică *pe o silabă* – mai *multe sunete*.

- anacruza silabică :



- anacruza melismatică :



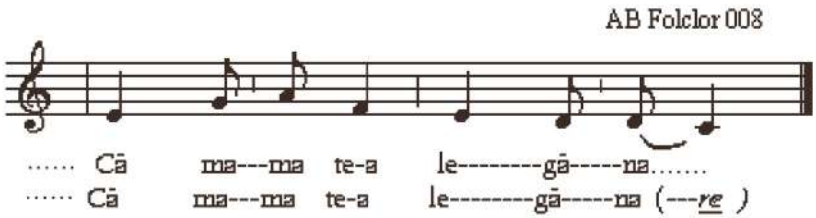
g. **interjecția** - grup (*una* sau *mai multe*) silabe ce se articulează în text .

- i. ***inițială*** : *Le, le* //….
- i. ***mediană*** :…// *of, of, of,* …//….
- i. ***finală*** : … // Cine-i mai străin ca mine *măi, măi*

Interjecția finală lărgeşte rândul melodic uneori chiar cu un desen melodic expresiv.

h. Desigur că **silaba de completare** este cea mai la îndemâna vocaliştilor. O formă veche este aceea prin care se alipeşte *bisilabic* :-***are*** , -***ere*** , -***ire*** – sau *monosilabic (-**re**)* - „***u***''. şi alte : ***-le***, ***-lu*** , ***-ru*** *-zî, -rî, -sa,* …

Regulile „fonetico-gramaticale'' după care se realizează *„silaba de completare''* nu sunt r i g i d e - un interpret bun, înzestrat cu calități muzicale c r e a t o a r e le *simte nativ*. Dacă interpretul nu *vrea să completeze* versul atunci la sfârşitul rândului melodic ultimele două sunete se realizează pe o *„ melismă''*



Alte elemente şi aspecte ale melodiei

• În folclorul muzical se disting două grupe de melodii :

- **melodii <u>vocale</u>** în care textul se îmbină sincretic cu muzica ; în raport de f u n c ţ i e şi de e p o c ă predomină *latura <u>melodică</u>* sau *latura <u>literară</u>*

- **melodii <u>instrumentale</u>** ca pondere sunt mai slab reprezentate însă adesea sunt în legătură strânsă cu d a n s u l şi cu *t e x t u l - cântecul vocal de dans* **.**

■ Sub *raportul <u>aspectului sonor</u>* :

• melodii ***<u>cvasicântate</u>*** -ca o „vorbire intonaţională'' -întâlnite în repertoriu de obârşie străveche – *bocete,* unele *cântece ritualice* sau *cântece de-a copilăriei.*

• *<u>melodia şi textul</u>* se relaţionează ***<u>echilibrat</u>*** în funcţie de ***interpret*** – de *creativitatea acestuia* (variante proprii realizate), de *situarea lui* în „ amatorism '' - „ profesionalism '', de *interpretare vocală <u>comună</u>* sau *<u>excepţională</u>,…*

• ***<u>predominarea melodicităţii</u>*** se observă în unele specii „ de cântări'' – doine, cântece vocale de stil vechi sau cântece ceremoniale. Asta nu înseamnă că textul este neglijabil sub raport artistic…

■ Este de reţinut că **<u>r i t m u l</u>** (ritmica) este elementul „ primordial'' pentru curgerea - decelarea melodiei – *textul* este *<u>adiacent</u>*.

Elementul principal într-o „cântare'' („zîcală'') este însă melodia – *<u>cursus</u>-ul* melodic.

În plan expresiv-artistic *primordialitatea ritmului* este în concurenţă cu *prioritatea melodică* .

► **Ca <u>atribute</u> ale melodiei** (trăsături caracteristice) populare enumerăm :

• ***monodismul*** *– („mono'' -*„singur''; *„dicere''–*„zicere'')-

-„ o singură zicere melodică – un singur fir melodic''- „monodia'' poate fi *cântată <u>solo</u>* sau *<u>în grup</u>* ; uneori cu acompaniament – *monodie <u>acompaniată</u>*.

Alte modalităţi de susţinere a melodiei ar mai fi :

- *eterofonia* – ce constă în cântarea simultană a aproximativ aceleiaşi melodii – deci cu mici „abateri''- de către *mai multe voci* (instrumentale sau vocale).

- *polifonie primară* - puţin la români („antifonie''- cu sunet „*bătut*'' (?- începutul „reluării melodiei'' se suprapune cu „sfârşitul cântecului'' tocmai terminat !); „ison''; *polifonie mai consistentă* - *mai evoluată* la aromâni.

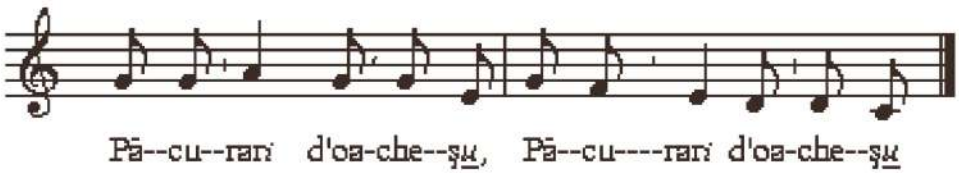
• ***cantabilitatea*** regăsibilă nu numai în repertoriu vocal ci şi în cel instrumental – să nu precizăm că în principal multe piese instrumentale iniţial este „gândită'' *vocal* . „ Instrumentalitate '' propriu-zisă se întâlneşte la un număr destul de mic de piese – o parte a repertoriului de *dans*, câteva *piese păstoreşti*, *semnale vechi- sonore* şi *piese lăutăreşti –noi.*

Cele două *stiluri* – vocal şi instrumental – s-au contaminat unul de la altul – şi-au influenţat reciproc evoluţia . Aşa se face că *structuri sonore arhaice* din melodii vocale îşi au sorgintea în repertoriu adecvat al instrumentelor din străvechime (tilincă, fluier, bucium-tulnic, …cimpoi) – şi ele cu *„scăriţe muzicale sărace*'' multe *pre* – p e n t a t o n i c e. (vezi-urm.)

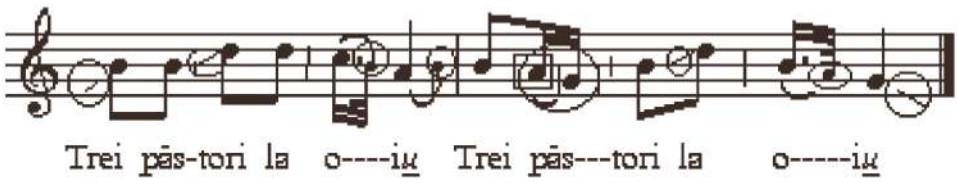
• Cântecul popular – ***melosul folcloric*** este bine conturat după **epoci**, după **zone** şi **genuri.** În acelaşi timp şi **specificul naţional** se degajă cu prisosinţă prin *interpretare autentică.*

Raportate la cuvânt („silabă'') - ca suport al *melodiei vocale* avem două grupe:

■ ***melodii silabice*** regăsibile în cântece din repertoriul copiilor, colinde, bocete, cântece propriu-zise, şi de dans în care ***un sunet poartă o silabă*** („ o notă'') sau reciproc – („o notă'')- ***o silabă poartă un sunet muzical.***



Uneori pe parcursul predominant „silabic'' poate să apară sporadic (sau nu) şi câte un sunet „legat'' de altul – ca notă „melodică'' , „glissando''-uri (alunecări de la sunet de bază sau spre sunetul „real''- fenomenul se datorează cu precădere „interpretării vocale'' – melodia în sine propriu-zis „ ne reclamându-le'' :



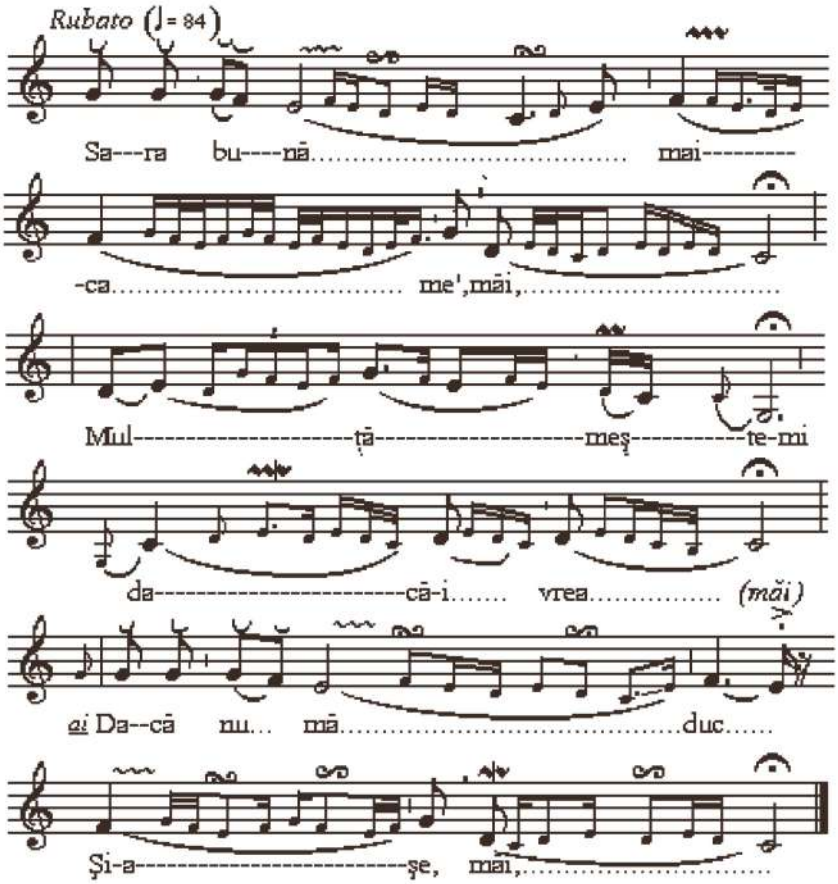
Melodiile silabice pot fi apropiate *recitativului* – ca o „declamaţie muzicalizată'' sau *cantabilului* (mai rar) ori cele mai multe se situează între aceste cu uşoară aplecare spre cantabilitate:

■ ***melodii melismatice*** cândva predominau în cântecele din vestul ţării - Hunedoara, Bihor, Banat - şi în unele ţinuturile din nordul ţării. Sunt melodii de *largă respiraţie* – unele „fraze muzicale'' ample sugerând un fel de *„bel canto''* popular-folcloric cu o *cantabilitate* de tip baroc - cu numeroase note melodice (*note de schimb*, *note de pasaj*, ..) - ornamente (mordente…, grupeto…,), apogiaturi (simple, duble,…). - **melisme ornamentale** - adică grup de sunete „auxiliare'' ce însoţesc – *anterior*, *posterior* sau *încadrează* - „nota reală'' (sunetul „de bază'') cu scopul înfrumuseţării liniei melodice a cântecului – de *a mări expresivitatea interpretării*. Cei ce doresc să devină **solişti vocali** de muzică populară trebuie să aibă **capacitatea de a realiza cântarea melismatică** .Piesele ce alcătuiesc repertoriul „melismatic'' sunt „pretenţioase''(ca execuţie) dar şi „preţioase''(ca valoare).

Abuzul de melisme (uneori datorat „instrumentalizării '' emisiei vocale)

poate duce la „ preţiozitate'' – adică, *virtuozitate* mai mult de dragul tehnicii (vocale).

Desigur că de vreme ce „melodia'' este valoroasă interpretul acordă atenţie corespunzătoare şi textului.

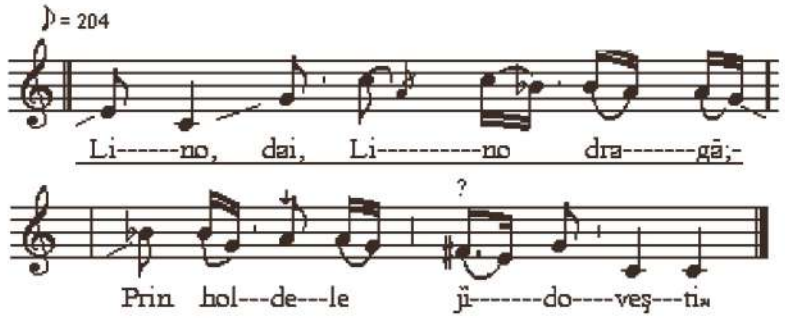


(Notă -Transcrierea muzicală nedefinitivată !)

■ ***intonaţie <u>netemperată</u>*** . În interpretările vocale nu puţini solişti emit uneori câteva sunete ce par „uşor false'' dar constant aceleaşi .Trebuie să arătăm aici că „intonaţia pianului '' pare cea ***<u>corectă</u>*** (?!) doar în măsura în care este „bine acordat''. Numai că aceasta se referă la „împărţirea tonului în două semitonuri egale'' – la o egală împărţire matematico-mecanică . În *sistemul intonaţiilor netemperate* - „distanţele'' - i n t e r v a l e l e de *semitonuri* şi

de *tonuri* nu sunt egale între ele. Ca urmare, unele „voci'' au „sisteme proprii de intonație' (iranieni, indieni,…); alte „voci'' - chiar de la noi, românii – au („păstrat'') doar *unele* „note false'';

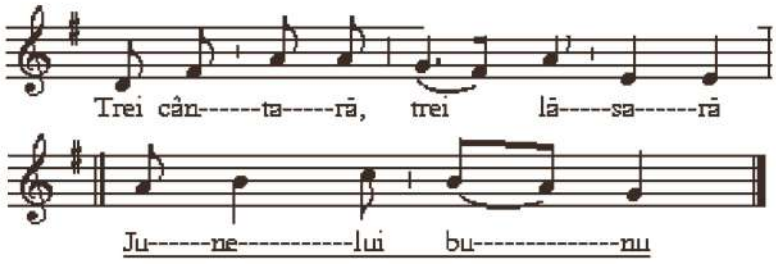
- (d. e. – în *scara* -„Do'' – nota a IV este uşor ridicată'' - în scris IV↑ - şi nota a VII este uşor coborâtă – VII↓ ; sau tr II ori tr V ; ş. a. – vezi urm.). Desigur că în scriere se vor folosi semne convenționale sugestive…



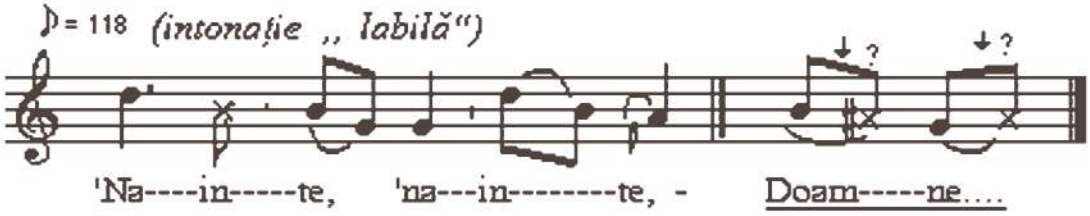
■ Formule melodice – mai cu seamă în melodiile cu formă fixă – *turnùri melodice caracteristice* preluate din auzite încă din copilăria proprie – devin specifice, constituindu-se în „firea muzicală a poporului''. Se disting *formule inițiale, formule mediane* şi *formule finale* – acestea din urmă devenind (părți din) ***cadențe finale***. (!)

■ *Desenele* ***melodice arpegiate*** se întâlnesc destul de rar ; prezența lui – a arpegiului - ar arăta proveniența mai nouă a melodiei respective. Asta nu înseamnă că nu există „ începuturi'' (- „incipit''-uri -) sub formă de arpegiu . Iată două exemple:

- primul -



şi al doilea

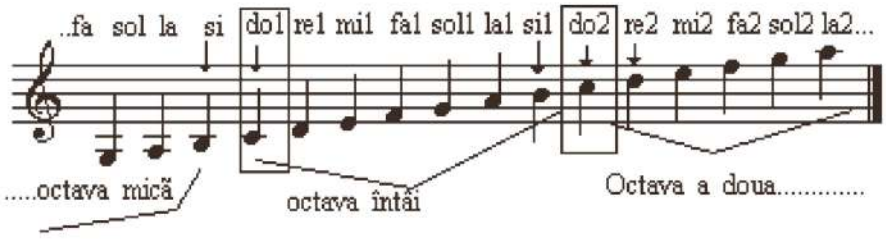


■ **succesiunile cromatice** (şir de semitonuri). Se vorbeşte *de cromatism* când există *o secundă mărită* ($2^{dă}$ M+) sau *cel puţin două secunde mici se succed* („$2^{dă}$ m") .Nici acestea – ca şi arpegiile , dealtfel - nu sunt caracteristice folclorului muzical. *Secunda mărită* ***(2M^{+}) este destul de frecventă*** în *melosul vocal* tradiţional ; în schimb succesiunea de *două secunde mici* **($2^{dă}$ m) - *aproape inexistente***. În unele momente ale bocetului pot să apară *cromatisme* datorate în parte „instabilităţii accidentale'' a unor sunete…În schimb în *melosul instrumental* (sau vocalitate instrumentalizată - în „melisme'') uneori se abuzează.

■ **Melodia populară** se remarcă prin *pregnanţă ritmică, plasticitate ritmico-melodică, spontaneitate interpretativă dar şi* ***eleganţă melodică*** rezultând (dintr-un plus de) **c a n t a b i l i t a t e** evidentă în repertoriu autentic.

■ ***Melodiile** au **un ambitus restrâns*** cuprins într-o octavă ($8^{avă}$). Înţelegem prin *a m b i t u s* - „distanţa'' - intervalul dintre *sunetul cel mai grav* şi *sunetul cel mai acut* al unui cântec. Desigur, la unele melodii de factură instrumentală *ambitus*-ul poate depăşi intervalul de $8^{avă}$.

N.B. Pentru a evita eventuale „confundări''- confuzii - propun un sistem de notare muzicală pentru *scara muzicală* (fragmentul cel mai uzual) – un sistem mai „ accesibil'' celor cu o pregătire tehnică muzicală nu foarte înaltă – [pentru aceştia sistemul utilizat de Emilia Comişel este mai adecvat - mai complet mai complex – vezi- „Folclor muzical, 1966].



■ Profilul melodiilor (melodic)

• *descendent* arată o *origine arhaică* (bocet, colinde,)

• *ascendent* indică *stilul modern*

• *mixt* – crenelat…pare mai elaborat (?!)

- se întâlneşte în cântecele de stil vechi - „doinite'' - şi un ***tip boltit*** - cu un profil ascendent-descendent.

- pentru stilul vechi profilul crenelat se remarcă iar melodic – o succesiune de intervale mici.

- la repertoriu mai nou desenul melodic adesea este mai variat şi surprinzător câteodată.

■ Cântecul popular **nu începe pe oricare treaptă** a „scării'' cântecului respectiv. Desigur, **condiţia** este ca acesta ***(„iniţium'') să nu fie „dificil melodic''*** căci în „folclorul muzical'' pentru cântăreţii populari cântatul nu este prilej de „virtuozitate tehnică'' ci este ceva natural <<…„ aşa îmi vine'' – spun ei.>>

Aşa că în melodii cu sonoritate minoră (scări-game) „iniţium''- poate să fie treapta I; tr. III ; tr V şi adesea subtonul – (tr VII) iar în cele de tip „major'' – trV; tr I; tr. III. Sunetul de „începere'' diferă vizibil şi după specii: d. e.- în colinde funcţia de „iniţium'' o poate avea fie tr 5, fie tr. 3 sau tr 1.M; la bocete – I; V; sau subton (VII).

Câteva ***adăugiri de ordin ritmic privind versul cântat*** se impun

• reamintim **după numărul de silabe versul cântat** are

6 silabe – vers *hexasilabic acatalectic* (complet)

5 (/+1) silabe – *hexasilabic catalectic* (incomplet)

8 silabe – vers *octosilabic acatalectic* (complet)

7 (/+1)silabe- *octosilabic catalectic* (incomplet)

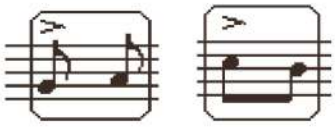
• **izometria .** Într-un product muzical folcloric versurile sunt egale ca dimensiune – constante ca „tipar metric'' hexasilabice sau octosilabice. În unele situaţii, cum ar fi acela de „reformare mentală'' a textului ca urmare a improvizării (re-)creatoare, pot să se succeadă episodic ambele structuri. Dar şi în unele tipuri de „refrene'' dimensiunea poate să fie diferită .

• **omogenitatea.** Accentul împarte versul în timpul cântării („zîcerii'') lui în „grupe egale de silabe'' – **cea mai *simplă grupă* are două silabe şi un accent** care prin „întâietate'' cade pe prima silabă.

Picioare metrice

- de două silabe cu „durate'' egale celor din iuţeala vorbirii – aproximativ „optìmi'' (**picior *bisilabic***) ; anume:

picior piric



În timpul cântării din motive de plictiseală sau de varietate ori de expresivitate una din silabe se poate, creator, „modifica muzical'' - este alungită rezultând un

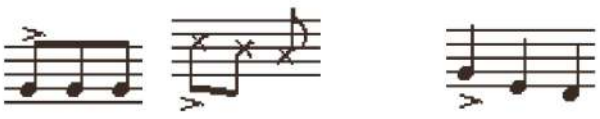
picior iamb sau un **picior troheu** ori – ambele prelungite – un **spondeu**

obs. „iambul'' era - conform teoriei vechi - cu accentul pe silaba lungă…

Prezenţa a trei silabe arată **piciorul trisilabic**

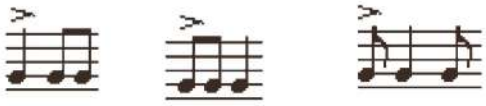
- trei silabe de „durată naturală'' („optimi'')

picior tribrah sau **picior molos** (ca silabe alungite)



Combinațiile de „optimi'' şi „pătrimi'' dau :

dactilul **anapest** **amfibrah**



şi mai rar picioare de tip peonice

peon vulgar **amfimacru** **bahic**

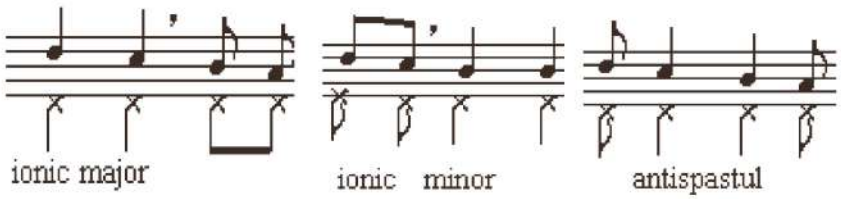
Picioarelor „simple''- de două (şi trei) silabe le spunem ***celule*** . Prin alăturarea a două astfel de celule se obțin *grupuri complexe* metro-ritmice

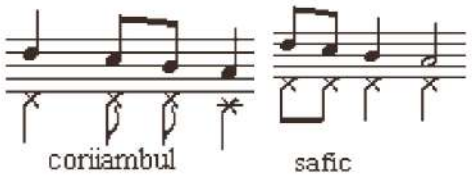
-■ de **tip binar** – din celule identice

dipiric diiamb troheu dublu spondeu dublu

di-troheu di-spondeu

- sau celule diferite

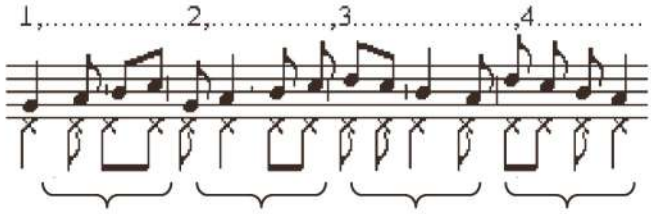




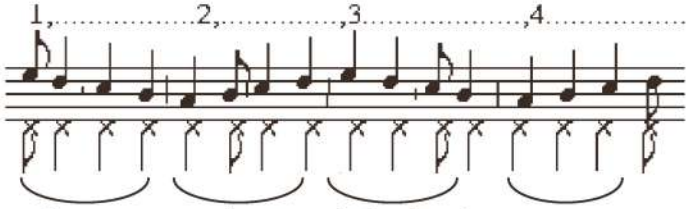
Apar trei durate de silabă - ♪ ; ♩ ; 𝅗𝅥 - imea- *prelungire* a *alungirii.*

Se întâlneşte rar – mai mult în „cadențe'' de încheiere a cântecului.

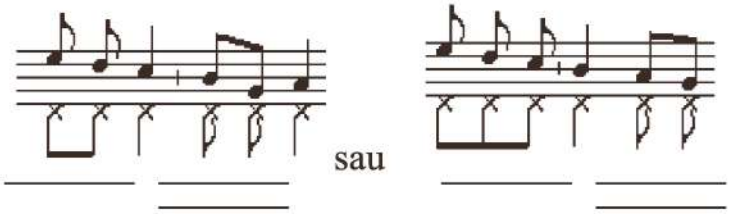
sau ***stări*** ale **peon**ului:



ori ***stări*** ale **epitrit**ului

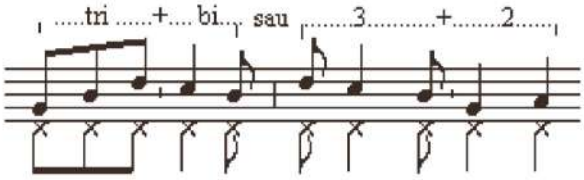


■ alăturarea a două celule de **tip <u>ternar</u>**



ori

■ compunere **mixtă**



şi :

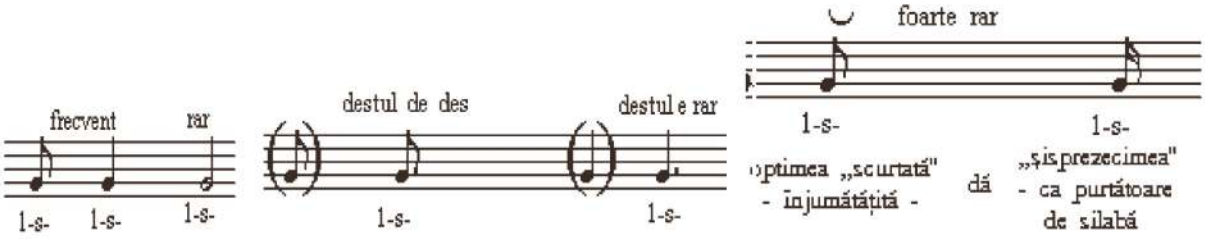
N.B. ►***<u>Celule simple</u>*** binare (de 2-s-) şi ternare (de 3-s) – ***<u>se demarcă prin accent</u>*** numai că în practica vocală nu de puține ori accentele celulelor „metrico-muzicale'' - „tonice'' - nu se potrivesc cu accentele cuvintelor -- „prozodice''- iar acest lucru este observabil uneori chiar la începutul „zîcerii''.

Restabilirea concordanţei a c c e n t e l o r a reclamat - d. e. – apariţia „refrenului neregulat'' .

► „Formulele ritmice tip'' – **seriile ritmice** – firesc, sunt „cruzice'' – adică încep cu sunet accentuat dar pot fi • *acatalectice*(complete) sau • *catalectice* (incomplete).

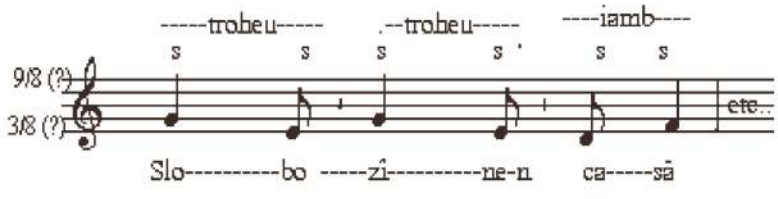
►valorile de note cele mai frecvente care poartă silabe sunt ***„optimea''*** şi ***„pătrimea''*** mai nou şi **„doimea''** şi foarte rar **„şaisprezecimea''** (de fapt s-ar putea spune că ea **ar rezulta din „scurtarea optimii'').**

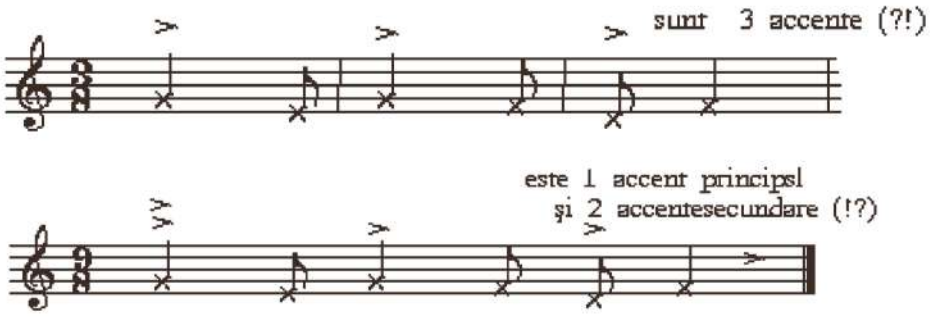
Prin ***măsurare*** şi ***numărare*** s-a stabilit că şi alte durate – valori „punctate'' (optimi, pătrimi) – corespund unor „durate de silabe'' - „pulsaţii valorice de bază'' – sunt deci purtătoare de silabe.



►Valori de sunete - „şaisprezecimi'' şi altele *„mai mici''* apar grupate în „m e l i s m e '' iar sunete „ ţinute''- mai lungi decât „doimea'' sau/şi decât „nota întreagă''- le întâlnim în cântece „d o i n i t e'' ş. a.

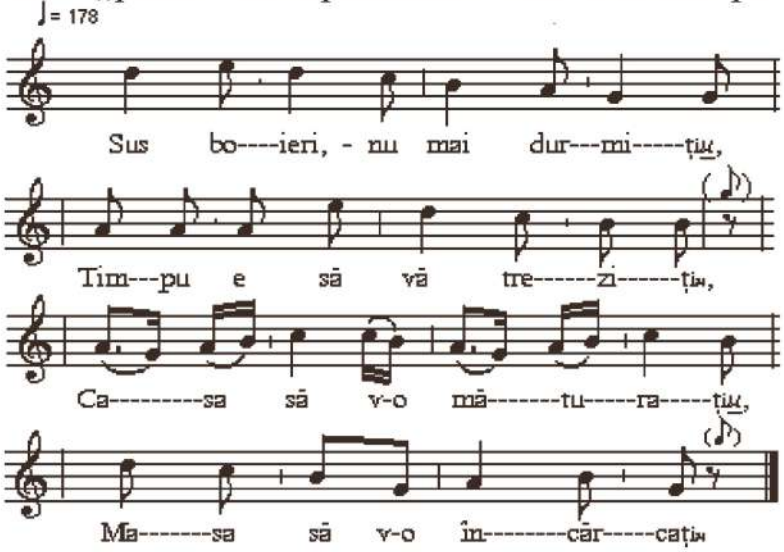
► Datorită particularităţilor de ordin ritmic şi metric ale versului cântat – şi **„tipizarea'' formulelor ritmice** (a „picioarelor'' *bi* - , *tri-, tetra-* silabice) indicarea măsurii prin cifre la începutul cântecului (scris) mai mult încurcă;- d. e. - „cifra numărător'' arată regularitatea timpilor (!?) accentuaţi ; dar în cântecul „folcloric'' nu avem timpi accentuaţi ci *silabe accentuate* (este adevărat că durata silabelor poate fi diferită în acelaşi cântec)





► Iuțeala de desfăşurare a ,,timpilor primari'' sau a **celei mai mici valorii de notă purtătoare de silabă**- **[**M. M (în cazul de sus)**]** – se poate nota : ♪ ≈ 200

► Dacă versul este incomplet în locul silabei lipsă (silaba a 6[a] sau a 8[a]) se scrie valoarea de ,,pauza'' corespunzătoare valorii de notă purtătoare de silabă



vers complet

Ma----sa să v-o în--------căr-----ca---ţiu

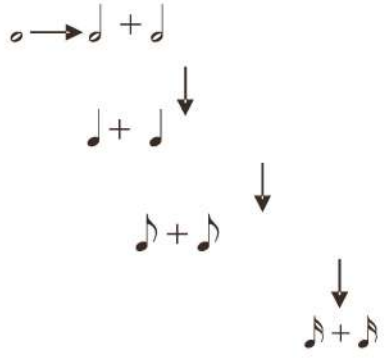
sau

Ma----sa să v-o în--------căr-----caţi,(măi)

ori

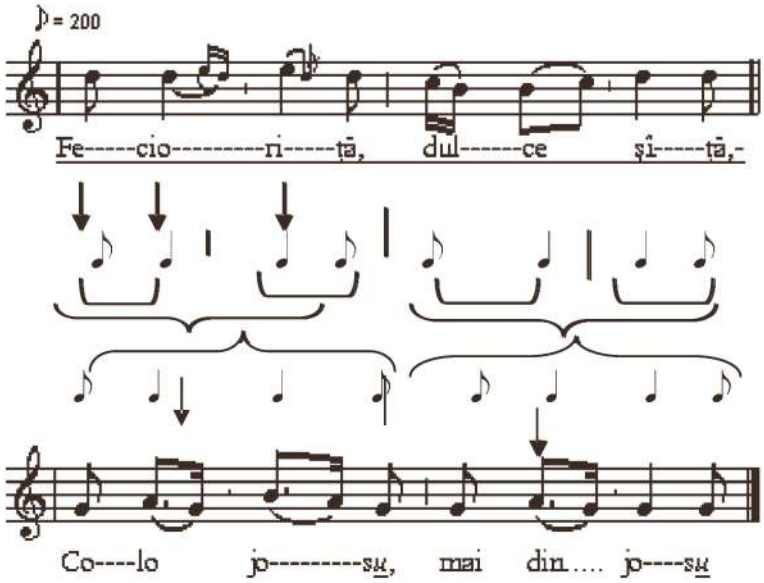
Ma----sa să v-o în--------căr-----caţi, (-)

►Muzical, se cunosc ,,subdiviziuni'' ale *notei purtătoare de silabă* :

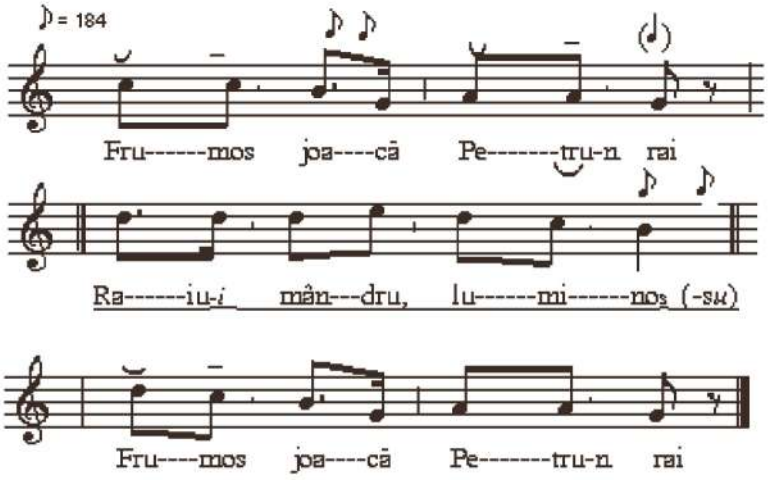


Notă . Prin divizare…
prima subdiviziune
primeşte accent !!!

dar „literar'' realizarea silabei de completare se realizează după procedeele mai sus amintite [+*u* ; +(-are, -ere, -ire, …) sau *forţarea silabizării* ; ex. monosilabicul „nici'' *rostit* : →„ *ni-ci* '' (bisilabic!)din scrisul - „ nici ''] Rezultă că pe o silabă pot să apară mai multe note dar suma lor trebuie să corespundă cu valoarea de notă purtătoare de silabă



De reţinut – despărţirea în „celule'' cu liniuţă pe „linia a 3[a] ; a grupurilor - a „picioarelor-'' de 4-s- cu o liniuţă între linia a 2[a] şi a 4[a] ; iar a „rândului melodic'' cu liniuţă între linia 1[a] şi a 5[a] arată structurile ritmice ale seriilor de silabe (de 2-3 sau de 4 –5, …8-silabe) şi delimitare a versului precum şi **a refrenului** prin „bară'' mai groasă (|)



Sisteme sonore

Melodiile folclorului românesc păstrează - uneori ,,ascuns'' – ***structuri sonore*** (,, scări muzicale '') ce reprezintă diferite perioade sau faze ale apariției şi evoluției (stării)…cântecului:

• ,,scări'' alcătuite cu note (sunete) puține – [,,*scărițe*' cu 1(2) – 4 note] - ,,scărițe defective'' - cele cu trepte lipsă'' presupun o obârşie arhaică;

• *tetracorduri* şi/sau *moduri* (,,scări'' cu note) muzicale greceşti (antice) – cu profil melodic coborâtor – sugerează o sorginte …străveche;

• intonații specifice ,,cântărilor'' din cultul religios bizantin (şi modurile ,,gregoriene'') – indică o proveniență veche …medievală;

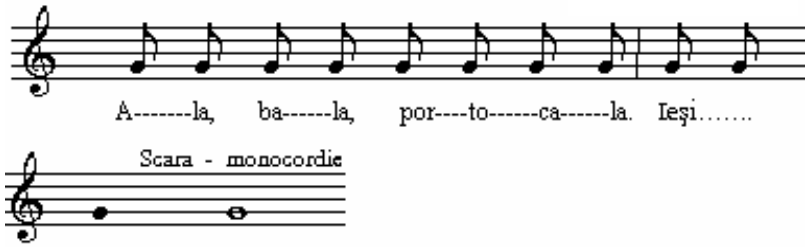
• ,,structuri cromatice'' (existența $2M^{+}$ sau a succesiunii s de 2m-2m) arată o filieră ,,orientală'' sau o ,,contaminare'' instrumentală.

I . Sisteme *oligo*cordice [(stenocordii) – scări *pre*pentatonice]

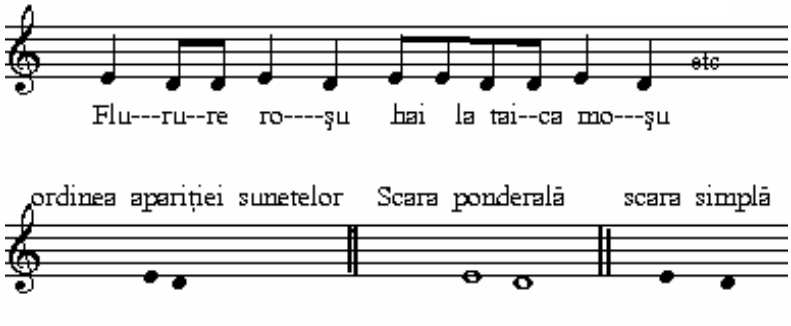
= ,,scărițe'' cu trepte (note – sunete) puține =

A. <u>cordiile</u> - ,,scărițe'' cu note pe **trepte consecutive**

1. *mono*cordie (mono-tonie) - o singură treaptă - o notă - un sunet repetat

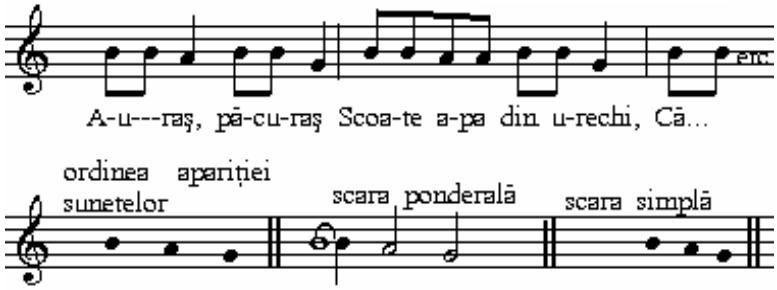


2. *bi*cordie - „scăriță'' cu două trepte alăturate -

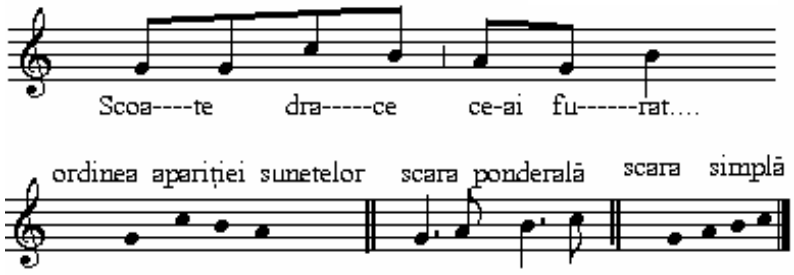


3. *tri*cordie - „scăriță'' cu trei trepte alăturate

[unii teoreticieni nu consideră „terța mică'' (3 ța m) „salt'' ; noi o socotim „salt'' - peste o (una) treaptă (!) – nu ?]



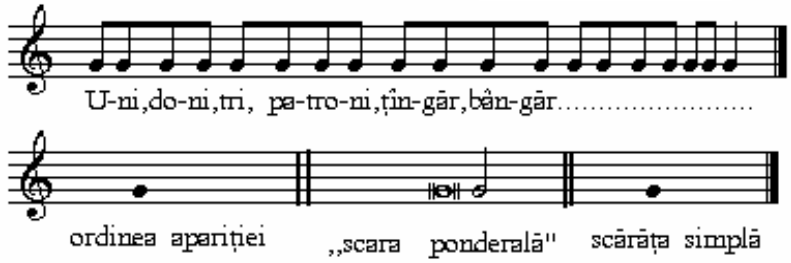
4. *tetra*cordie - „ scăriță'' cu patru trepte alăturate



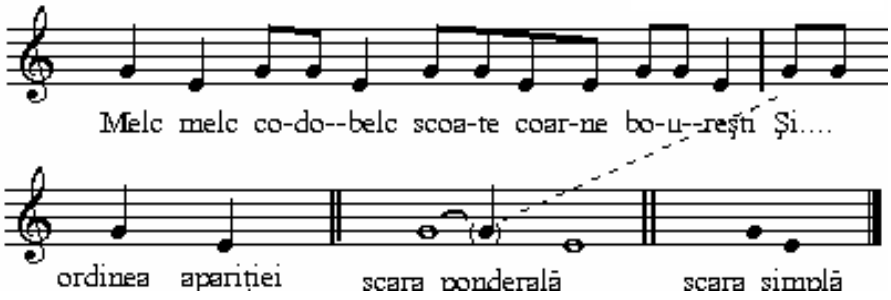
B. **<u>toniile</u>** -„ scărițe'' cărora le **lipsesc *<u>unele</u>* trepte** – „<u>ne</u>-consecutive''

1. *mono*toniile sunt aidoma monocordiilor („o treaptă – o notă – un sunet'').

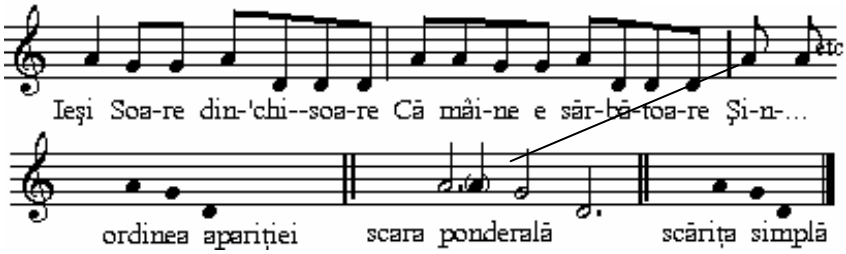
- „ numărători '' pe un singur sunet repetat – *recto-tono*



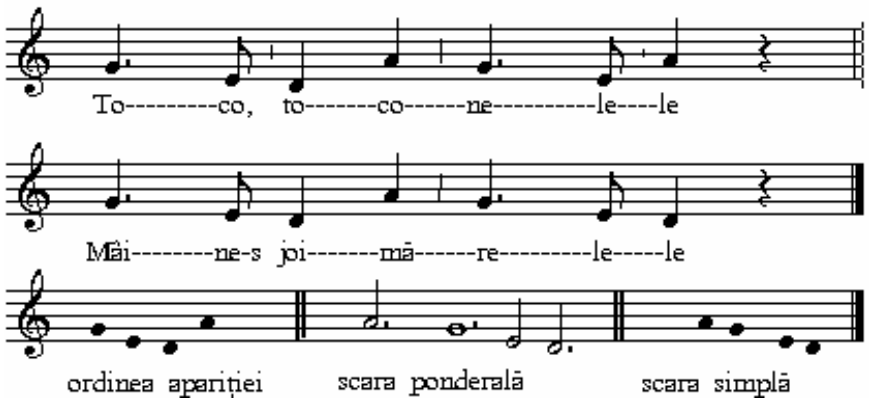
2. *bitoniile* – conţin două trepte ne-alăturate



3. *tri*toniile – trei trepte [a nu se confunda cu 4ta + - numită aşijderea **triton !**]



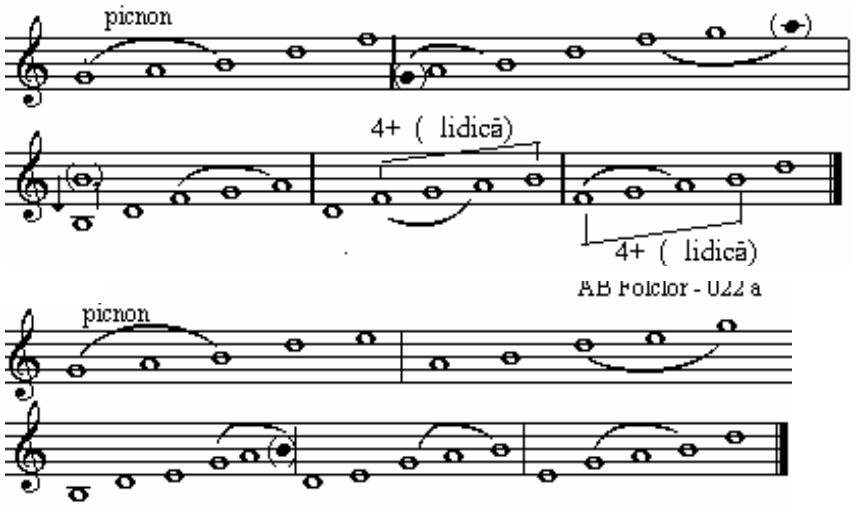
4. tetratoniile



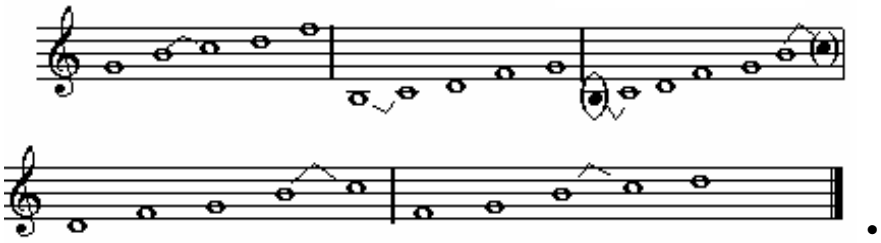
II . Sisteme pentatonice - fiind ,,tonii'' vor lipsi trepte în ,,scară''

1 – *an*hemitonică - fără semiton.

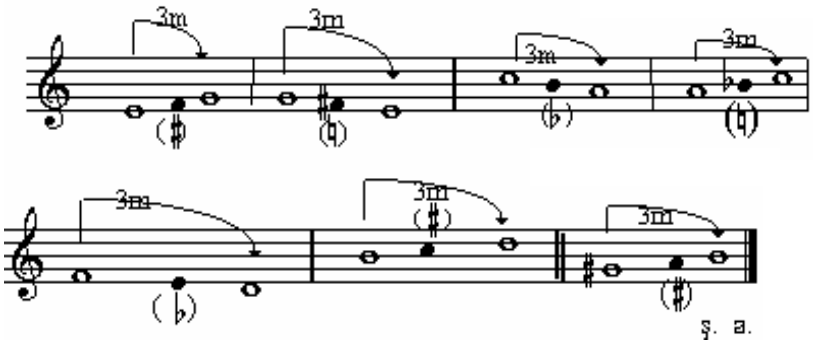
picnon –succesiune de trei note la interval de câte un ton (în teoretizarea pentatoniei – (după Brăiloiu)



1. hemitonică - scărița cuprinde ,,semiton''



pien - ,,notă'' - sunet întâmplător, secundar cu intonație fluctuantă - (# / *b*) - ce leagă notele unei terțe mici (3[tă] m) într-o scară muzicală (sau melodie)

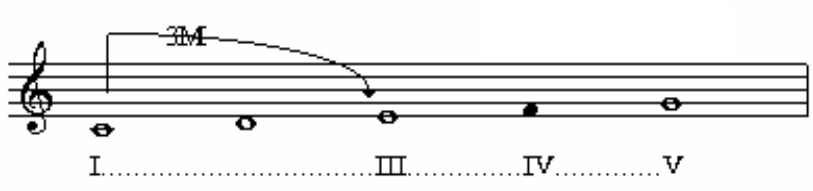


III. Prin umplerea spațiului unor scări de tip „tonie'' se ajunge la scări de tip „cordie'' cum ar fi :

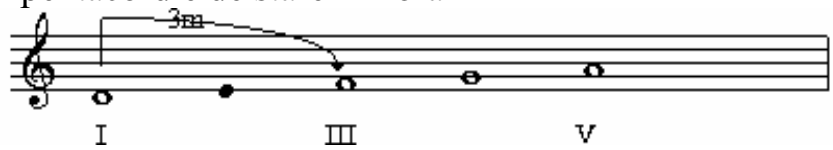
*penta*cordiile şi *hexa*cordiile

- iată „scări''centacordice întâlnite în melodiile folclorice.

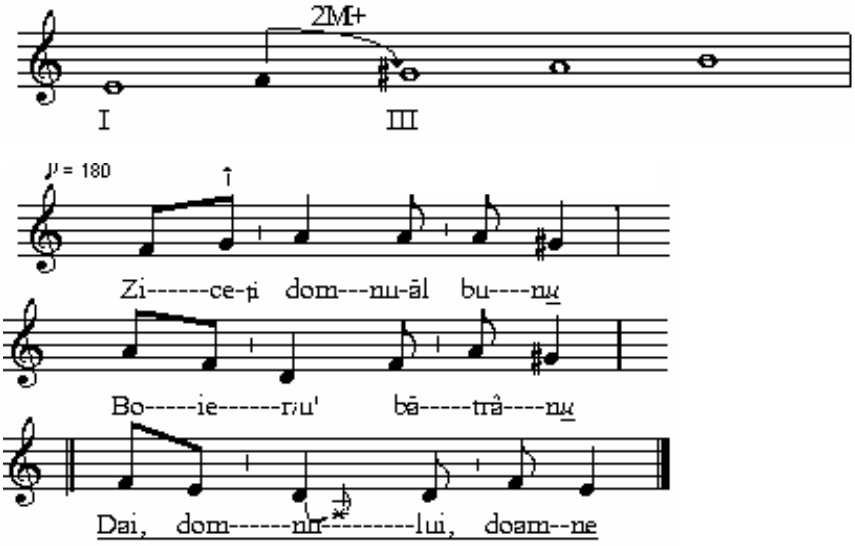
• pentacordie de stare majoră (3M)



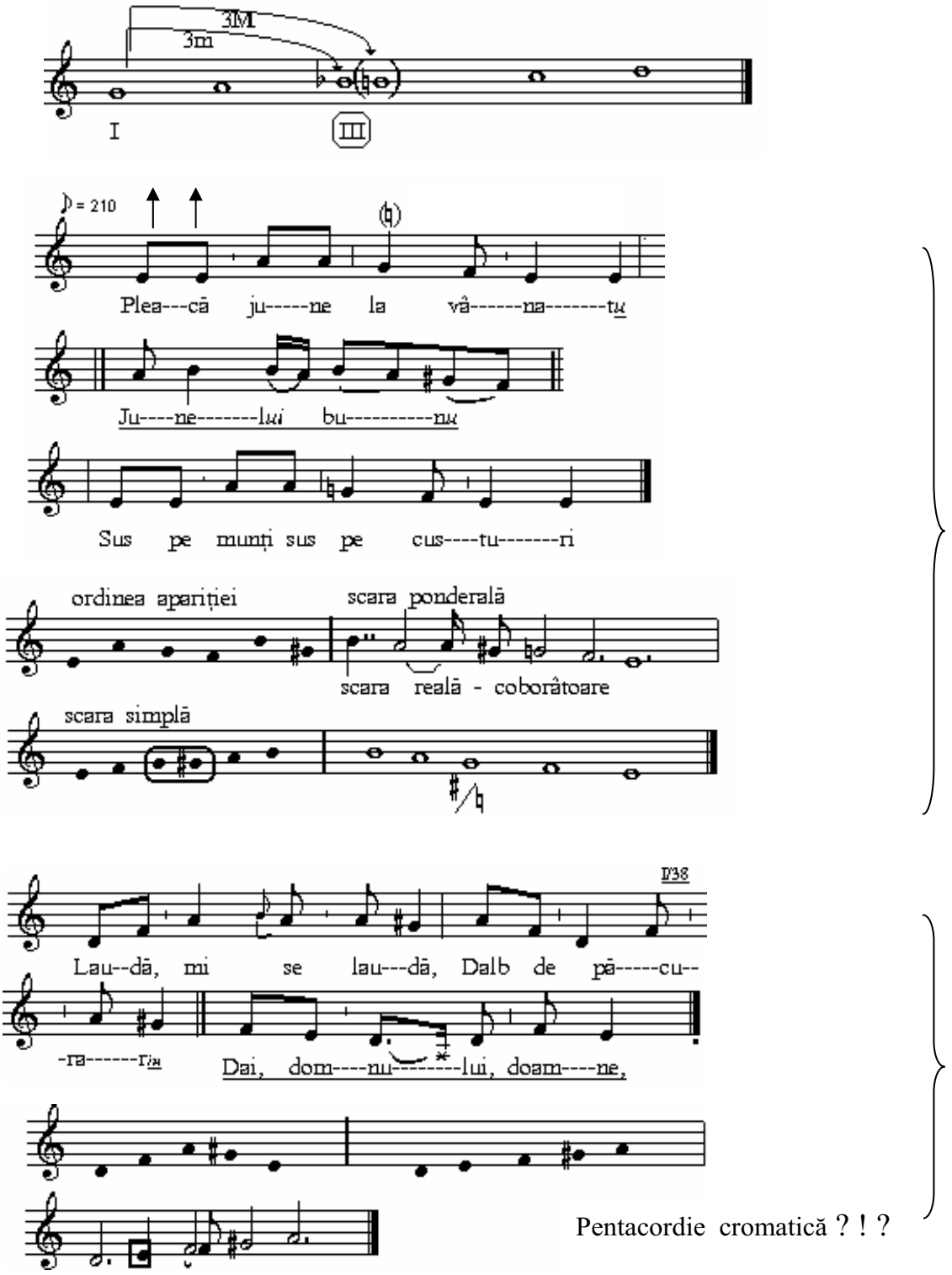
• pentacordie de stare minoră



• pentacordie de stare cromatică



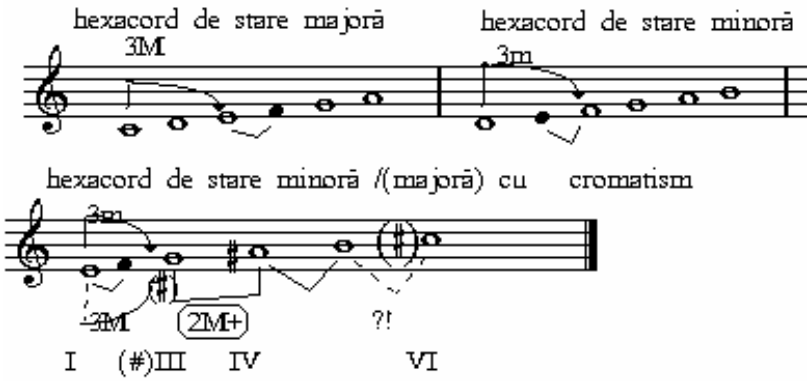
•pentacordie cu (3 [ta]) terța mobilă (3m / 3M)



Pentacordie cromatică ? ! ?

N.B. **Pentatoniile** având un ambitus de 6 [tă] **prin pienul <u>stabilizat</u>** ca „notă'' **devin hexacordii**

- locul pienului în formarea scărilor hexacordice

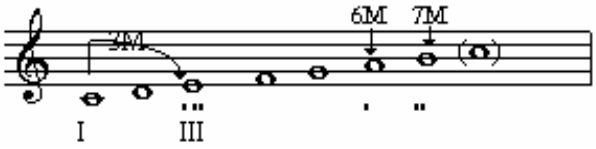


IV scări *hepta*cordice – sunt structuri de şapte note pe şapte trepte consecutive (+ a8[a] – ce se „reia''…); ele sunt- *diatonice* **[**„naturale''(nu conțin note alterate) sau transpuse**]**, *acustice*, *cromatice* şi… *ultradiatonice* .

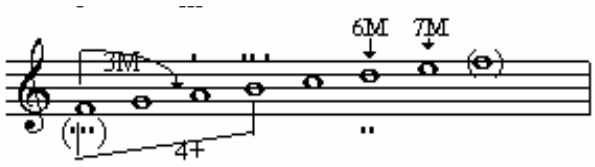
După „felul '' terței ce se formează între treptele I-III modurile pot fi de **stare majoră – cu 3 ța M** sau de **stare minoră - cu 3 ța m**)

■ **heptacordii diatonice [**aici cu denumire improprie – „gamă naturală'' **]**

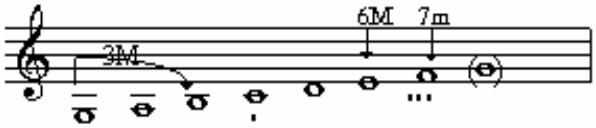
▪ modul ionic - „gama naturală de pe **do**''- ionianul



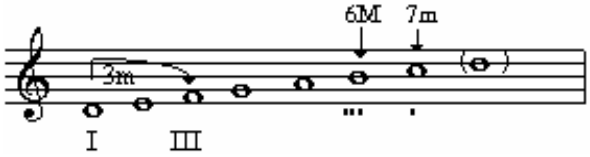
▪ modul lidic - „gama naturală de pe **fa**''- lidianul



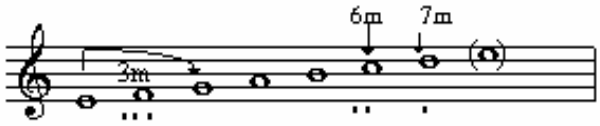
▪ modul mixolic - „gama naturală de pe **sol**'' - mixolidianul



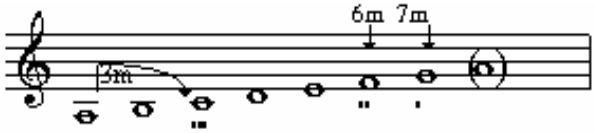
▪ modul doric - „gama naturală de pe **re**'' - dorianul



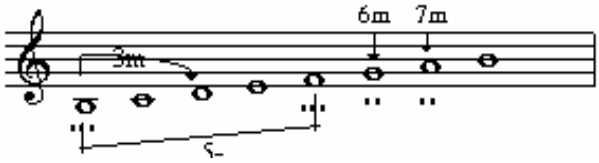
▪ modul frigic -,,gama naturală de pe **mi'' -** frigianul



▪ modul eolic -,,gama naturală de pe **mi''** - frigianul



▪ modul locric - ,,gama naturală de pe **si''** – locrianul



N.B. + *Modurile* – ca ,,melodie'' au unele sunete mai ciudate – le-am marcat cu 1-2-3 ,, puncte'' după ,,sonoritate'' ; „săgeţile" indică scăderea înălţimii sunetelor corespunzător notei; *auzite cu muzicalitate,* se disting. Desigur că ,,turnùrile'' melodice specifice modurilor n-au o reţetă anume. Totuşi, conform ,,teoriei modurilor medievale'' (occidentale – culte) unele ,,trepte-note'' îndeplinesc funcţii: ,,nota finală'' (vox finalis) şi ,,coarda de recitare'' (,,tenor'' sau ,,repercussa'') la care se pot adăuga ,,subtonul'' şi notele (treptele) de ,,opriri intermediare'' (cezuri, -cadenţe) din parcursul cântecului.

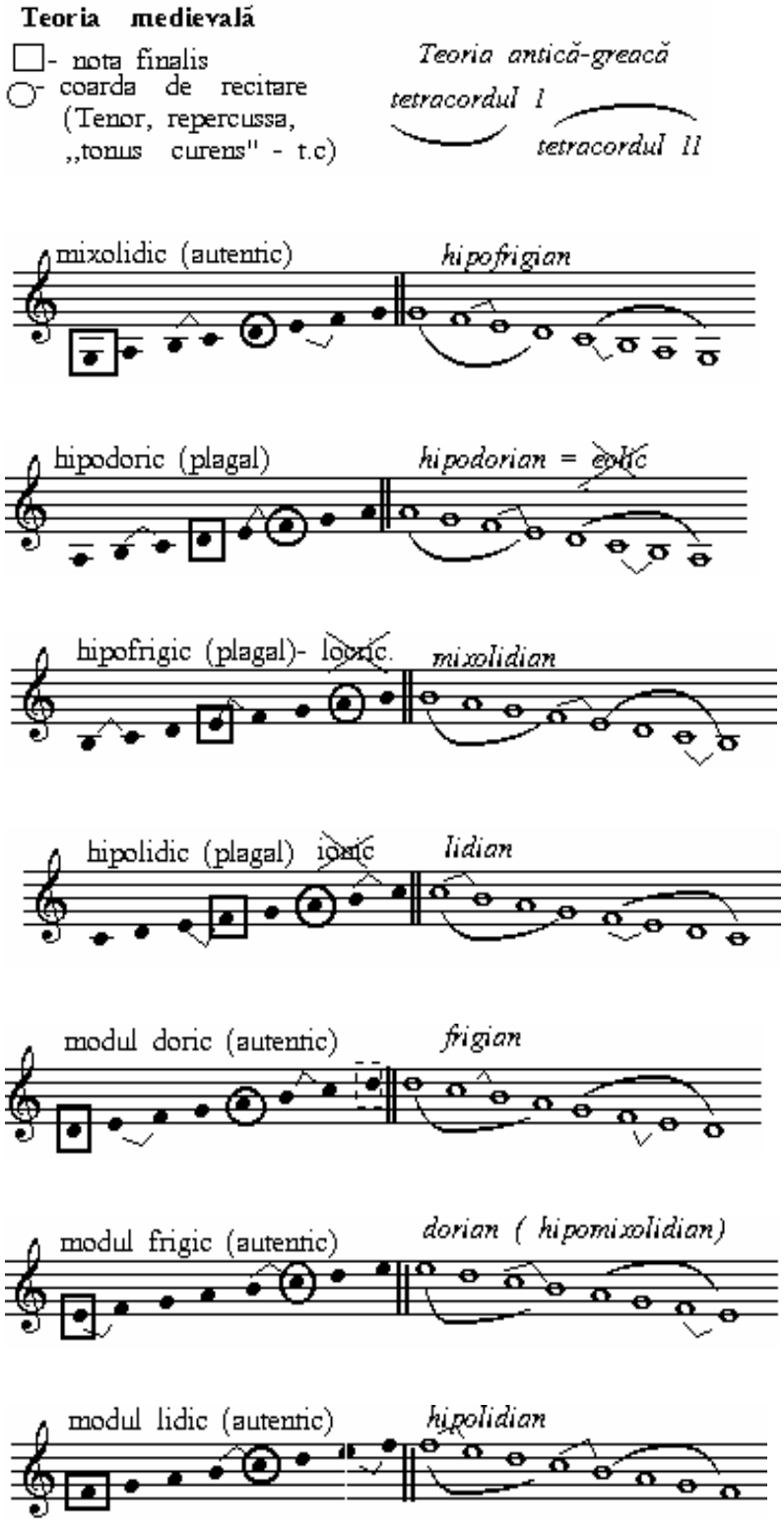
Tot după sistemul medieval sunt *două grupe* de moduri : *moduri autentice* şi *moduri plagale* – aflate la interval de cvartă descendentă (↓) .

Trebuie menţionat că exisă şi o teorie a modurilor antice – greceşti – bazate pe ,,tetracorduri''.

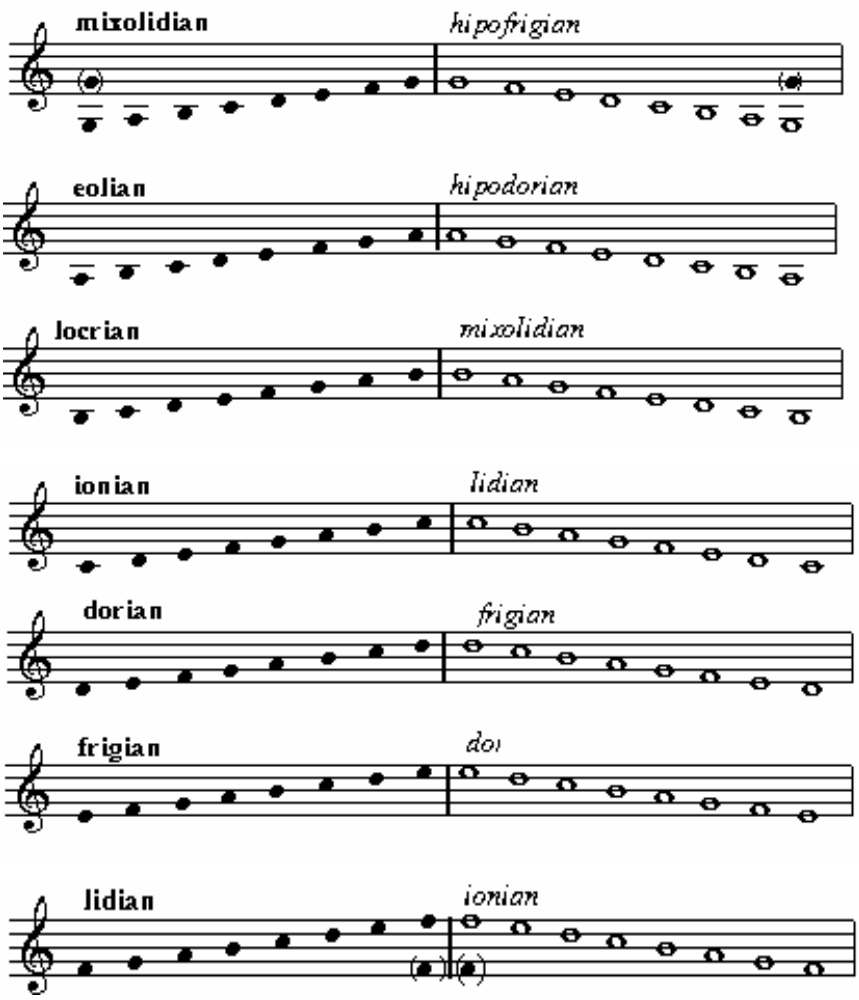
Noi preferăm să le numim ,,scări'' (scărițe, scări, -*defective* [cu trepte (note) lipsă- *toniile*] şi *incomplete* – [cu trepte consecutive dar cu până la 6 note – (*bi*cordii – *tri*cordii – *tetra*cordii – *penta*cordii -*hexa*cordii)] - apoi – *modurile* - *hepta*cordice – la care se adaugă ,,octava'' notei *f i n a l i s*.

Opţiunea noastră se bazează pe rezultatul extragerii ,,notelor'' din cântările cert autohtone de obârşie străveche (bocete-colinde-ş. a.) – materialul sonor se aşează în ,,structuri sonore''(scări) descendente –

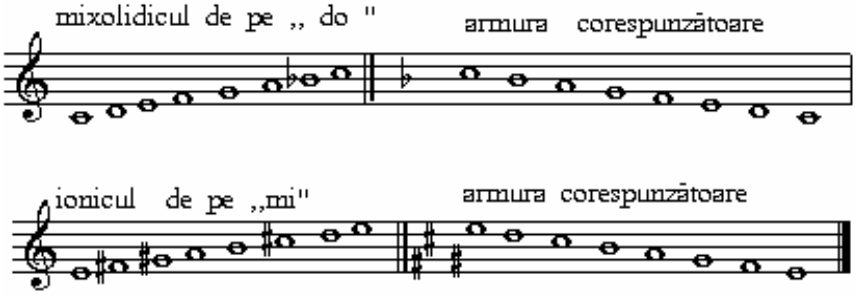
coborâtoare - …ca în ,,teoria antică'' a modurilor dar după ,,pondere'' – (suma duratelor fiecărei note -) ar putea sugera ,, repercussa'' – ce va deveni ,,cândva-undeva''- *dominanta* şi celelalte- ,,vox finalis'' - *tonica* iar ,,subtonul'' – *sensibila.*



Corespondența dintre unele modurile antice(greceşti) şi unele medievale este doar de scriere nu şi de „ etos ’’ – (impresia sonorității)



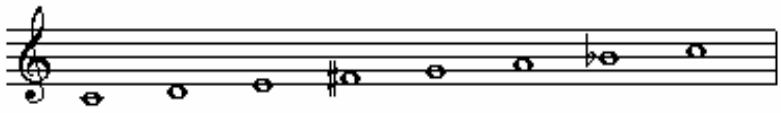
+ Armurile la **modurile transpuse** se scriu la cheie cu precizarea că „fa# ’’ şi „sol#’’ se scriu in „spațiul’’ întâi şi respectiv pe lina a doua



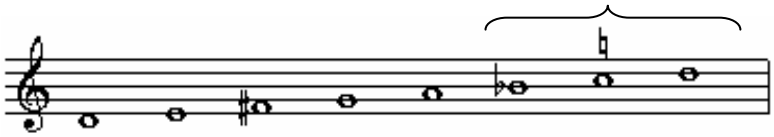
Notă Pe lângă modurile autentice şi „hipo’’ mai există moduril plagale şi cele „hiper’’ (după teoria antichitate)

● **Moduri (scări) acustice** – rezultă din „ aranjarea muzicală'' a armonicelor acustice – *fa#*, *si b* şi altele. Modul acustic are trei stări :

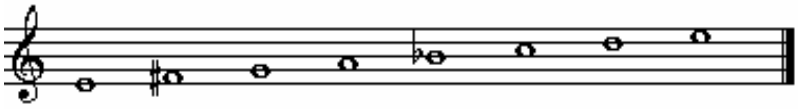
• **acustic 1**.



• **acustic 2. –** i se spune „**majorul melodic**'' din cauza asemănării cu forma coborâtoare a minorului melodic - „tetracordul'' al doilea.

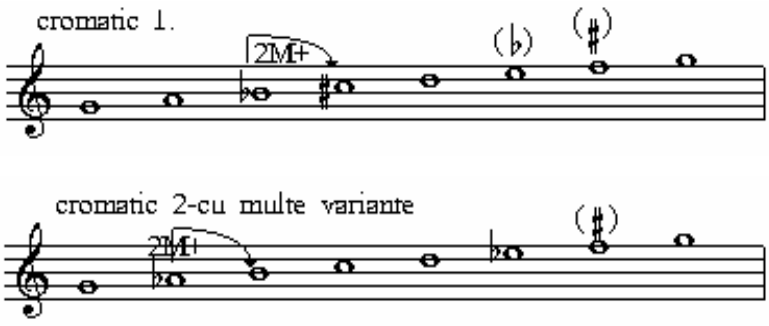


• **acustic 3. –** modul **istric**

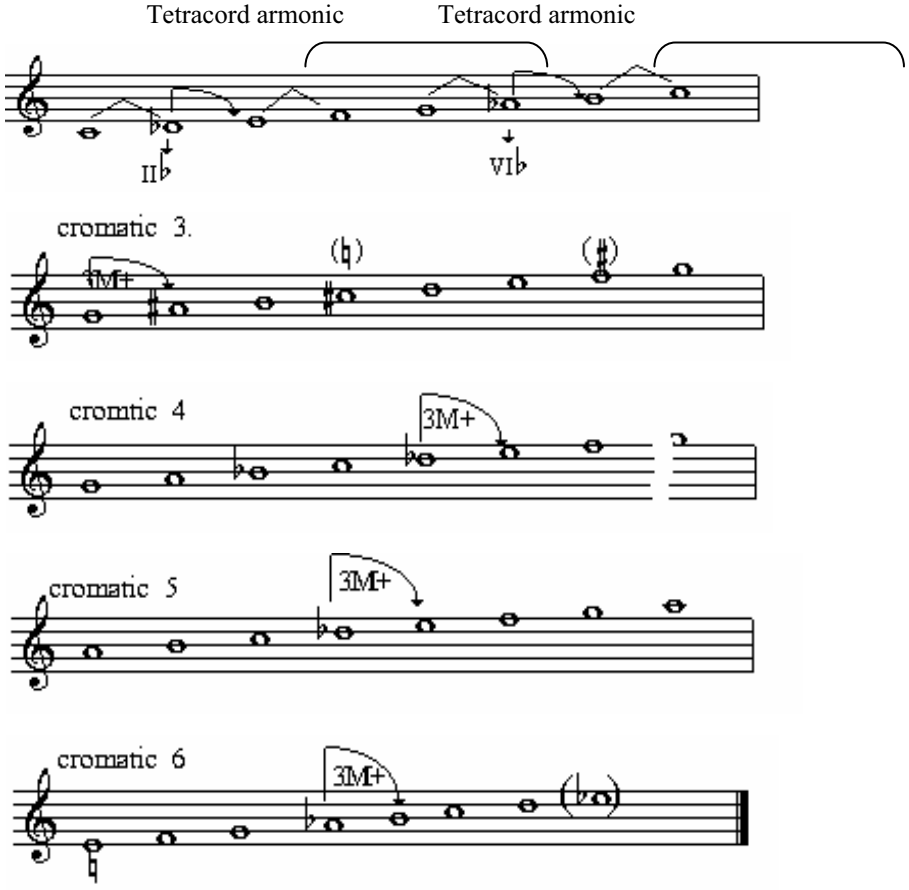


+ „acustic 4'' ar putea exista teoretic dar instabilitatea lui îl „elimină din structurile muzicale.

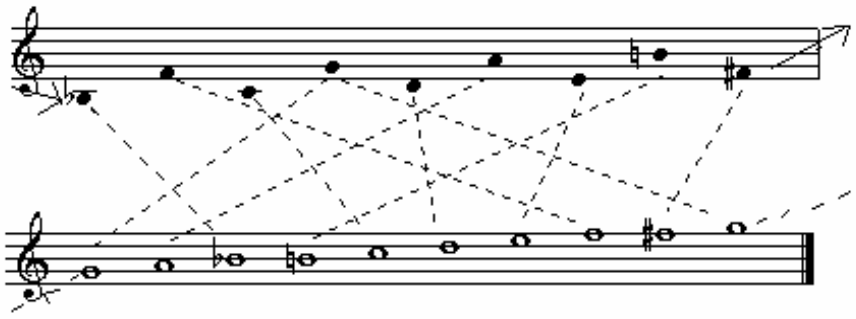
▼ **Moduri cromatice** – ele conțin fie ***o*** **secundă mărită** fie ***două*** **semitonuri consecutive** . Având multe variante dăm structurile fundamentale ale scărilor respective - „alterațiile'' din paranteze (pentru tetracordul al II[lea]) duc la formarea unor variante…



- o variantă este ,,majorul dublu armonic'' - cu tr II↓ şi tr VI ↓



◄ **Moduri ultradiatonice** – rezultă din *ordinea cvintelor*



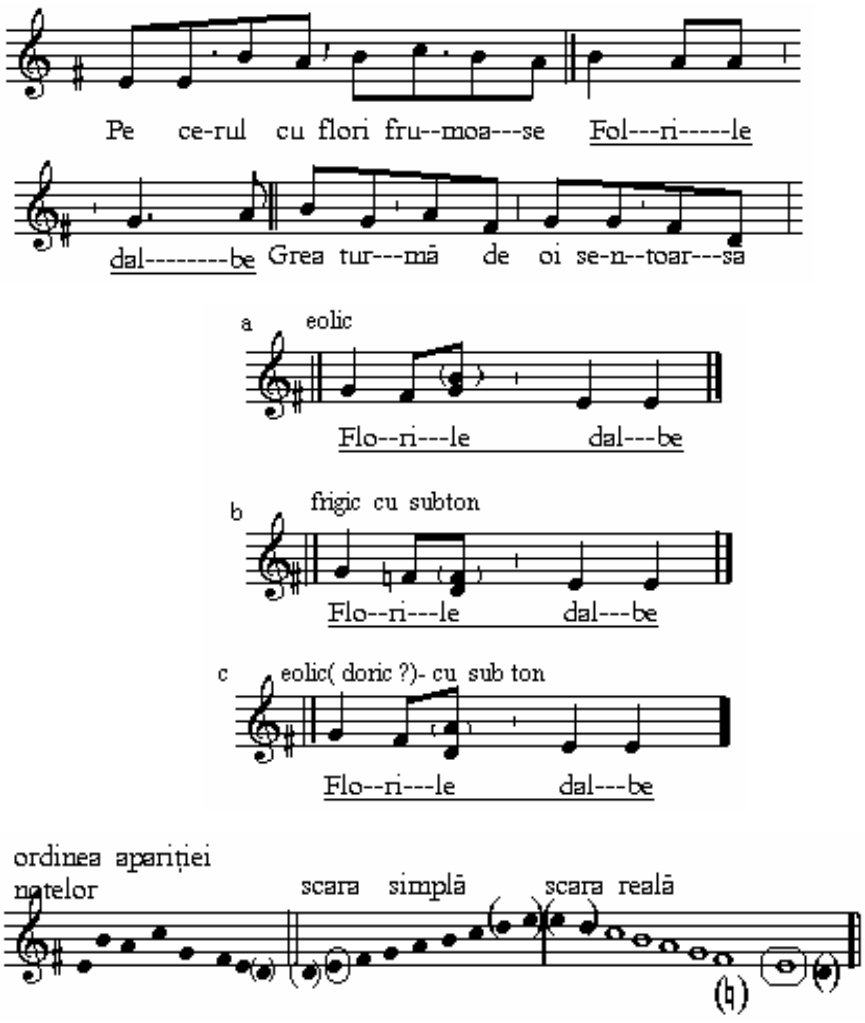
Se observă că prin *extensia cvintelor* scările rezultate pot fi şi de peste 8 ,, trepte'' – note ,, consecutive''

Cadența.

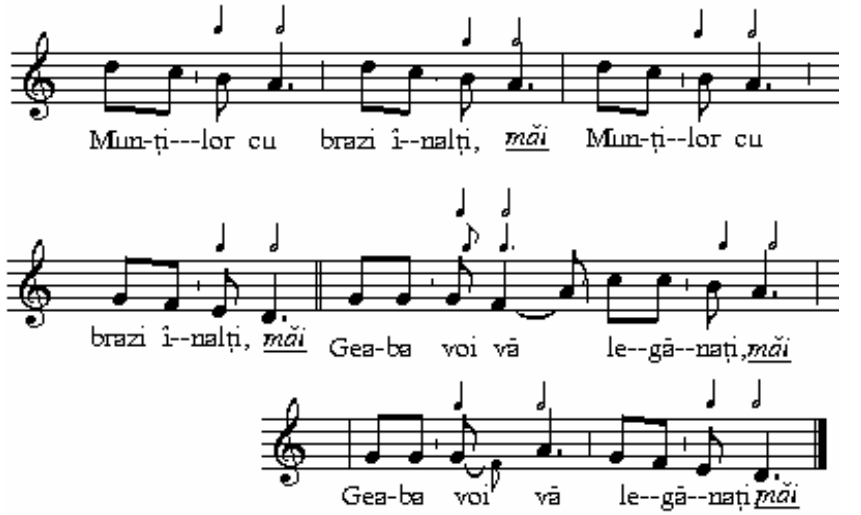
- Formula cadențială se referă la -(3)- cel puțin două sunete – unul mai scurt şi altul mai lung (sau în ordine inversă) la sfârşitul unei „ strofe melodice'' sau a unui „rând melodic'' ori în interiorul „rândului melodic''; adesea „încheierea'' – cadența finală - se face pe o altă treaptă decât tr.I a modului respectiv (d. e. - „lidicul''-tr. II).

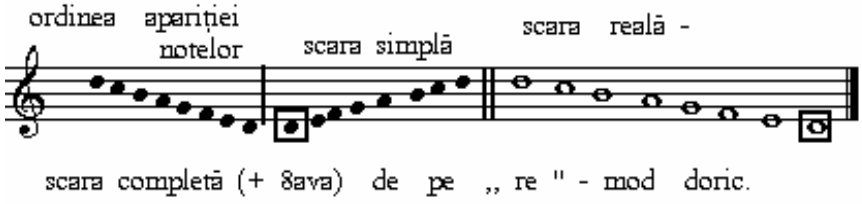
De asemenea frecvent „finala'' (nota de încheiere) este precedată de *subton* aşa încât există şi o „*scară totală''* pe lângă scara modului cu care se poate confunda.

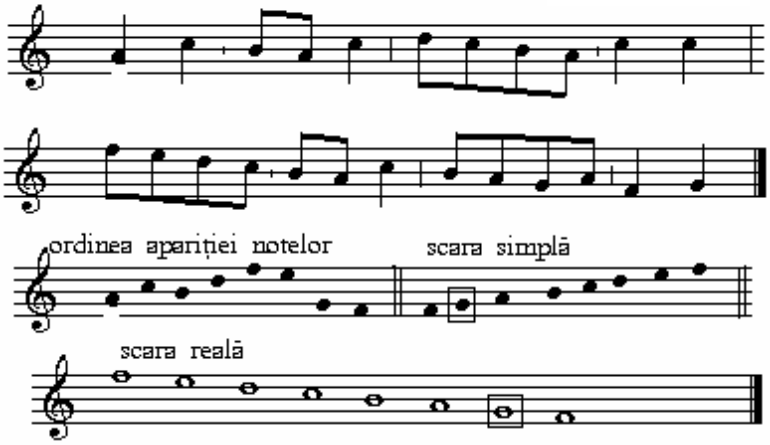
Mai subliniem că formula cadențială poate să difere de conținutul modal al melodie - „cântecul'' emană un anume mod (d.e. – eolic) dar formula cadențială se face în alt mod (frigic sau doric).



Analize. Dăm mai jos câteva ,,analize'' cu precizarea că pot fi şi alte interpretări ale ,,substanței muzicale''.







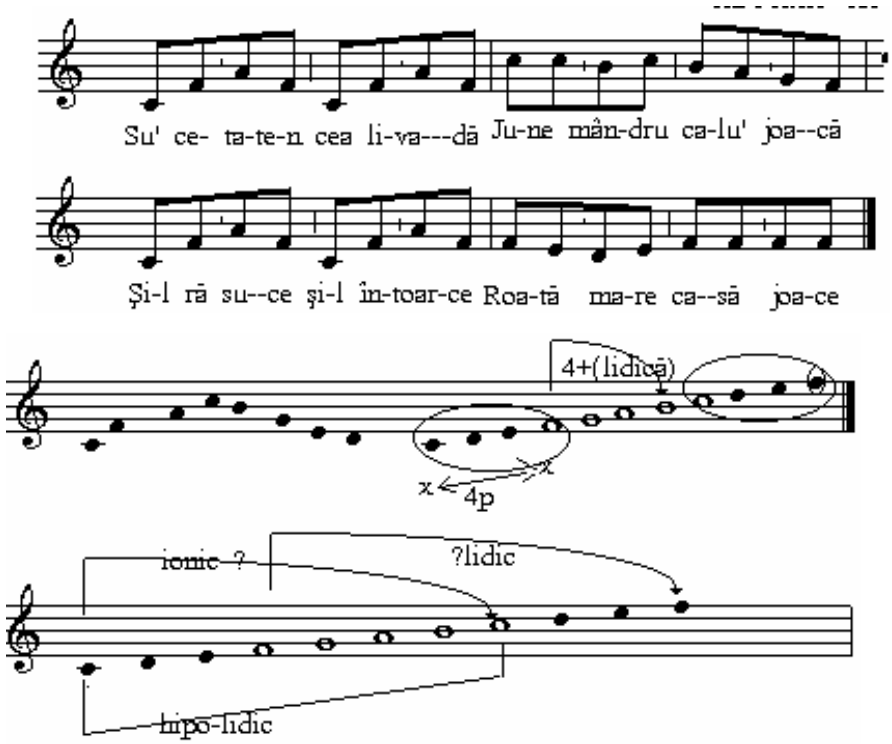
• piesă instrumentală

• curs melodic ondulat-descendent

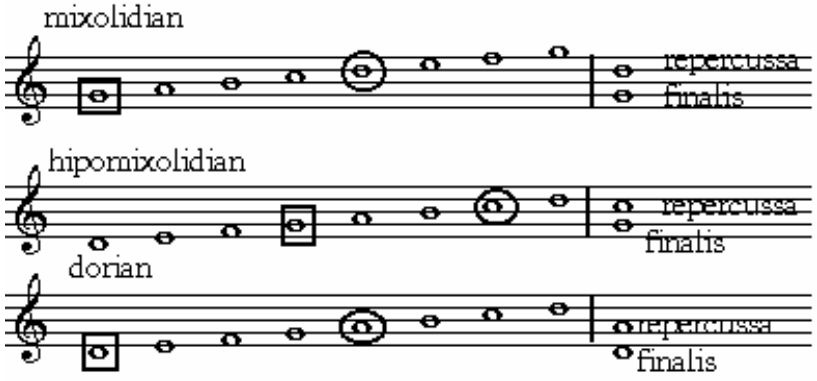
• cadență pe tr II

• modul doric cu cadență pe tr II –

Iată un alt caz în care „scara'' sugerează …gama…. „ Do Major'' nu este nici modul ionic căci …sună a „ lidic '' sau ceva apropiat …



• modurile ***hipo-*** se află la o „ 4[tă] p '' inferioară față de cel „autentic'' așa cum s-a arătat mai înainte. ; se mai numesc *moduri* ***plagale*** d. e. :

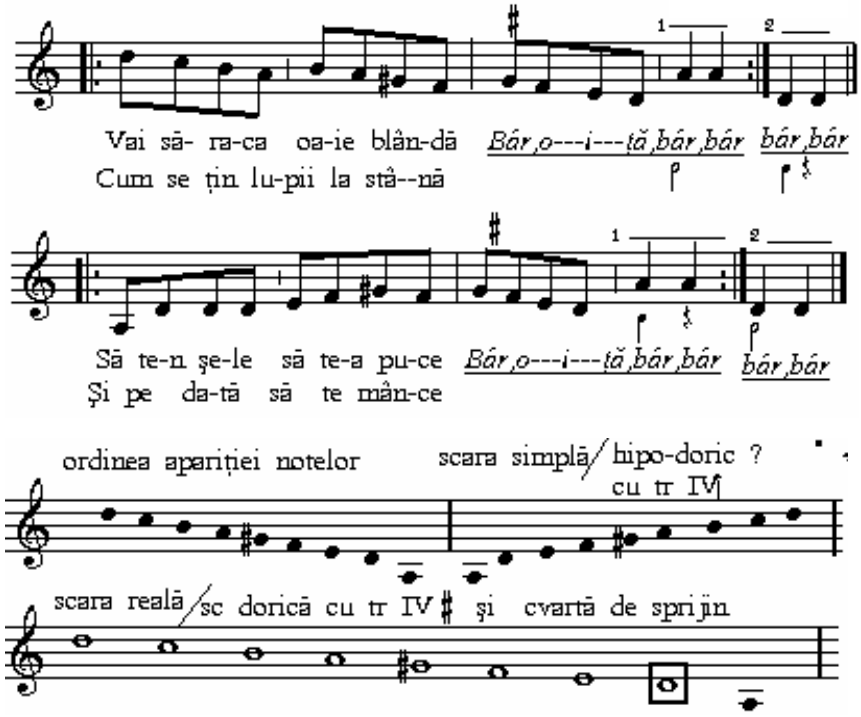


de observat:
- numele „scărilor'',
- materialul sonor
- poziția funcțiilor în scară

- la fel şi cu celelalte moduri autentice şi plagalele lor (moduri hipo-…)

• scări muzicale *cu notă de sprijin* – cel mai adesea *cvarta perfectă* inferioară(4p)- frecvent „subtonul'' *secunda* mare (2M) inferioară - destul de

des *terța mică* (3m) inferioară *cvinta perfectă* (5p) inferioară - mai rar *terța mare* (3M) inferioară;…ori intervale nedecise - „alunecări'' – *glissando-uri* inferioare. Aceste „sunete de sprijin'' îşi au originea în a p a r a t u l v o c a l ca „instrument de suflat'' şi sunt un suport în t e h n i c a v o c a l ă.



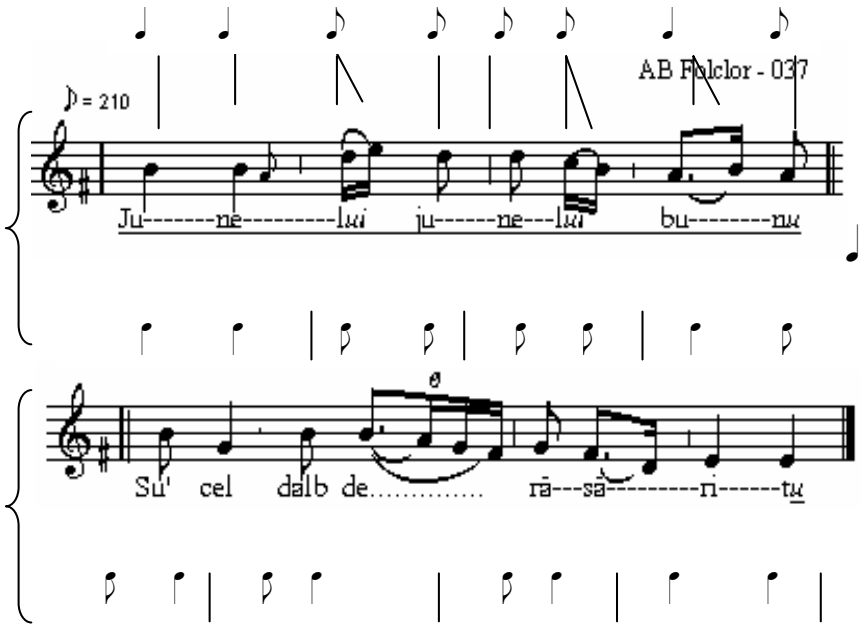
Sisteme ritmice

În folclorul muzical românesc (în „cântările'' populare) duratele de timp - „bătăile''- sunt în relație cu silabele. După cum am văzut deja unele silabe pot fi cântate cu un debit mai mare – cu o „turație'' mai rapidă. Altele au o succedare mai lentă – cu o densitate mai redusă. Aşa se face că „duratele de timp'' ale silabelor în unele cazuri sunt *scurte* – generalizată este *optimea* (-♪-) alteori *lungi* – generalizată este *pătrimea* (-♩-) ; mai rar *doimea* (-𝅗𝅥-) sau şaisprezecimea (-𝅘𝅥𝅯-).

• trebuie precizat că pentru stabilirea duratei de silabă în cazul „melismelor'' se însumează valorile de notă care se „zîc'' (cântă) pe silaba respectivă.

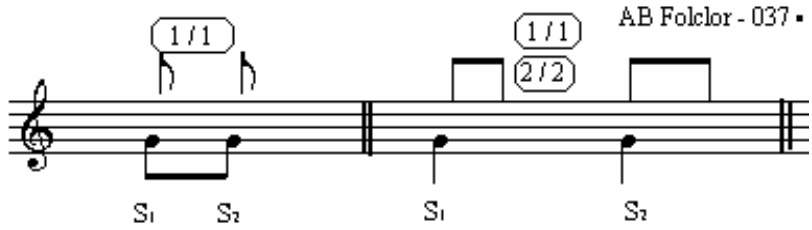
■ Ca urmare în cadrul aceluiaşi cântec pot să se impună două durate de silabe – ***bi*cronie**.

Ritmica cu duratele cumulate pe câte o silabă :

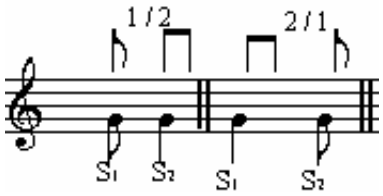


Existând o legătură strânsă între sunet-silabă-„timp'', o silabă = un „timp'' **[**(= pulsație) – un „ sunet'' (notă rezultată din suma valorilor de sunete muzicale „ zise'' pe o silabă)**]** – ritmul se va numi **giusto-silabic.**

• Raportul matematic al duratelor, după cazuri, este pentru serii de „ perechi de optimi'' (repertoriul copiilor) 1:1 – la fel şi pentru „perechi de pătrimi'' – (repertoriu ceremonios...)

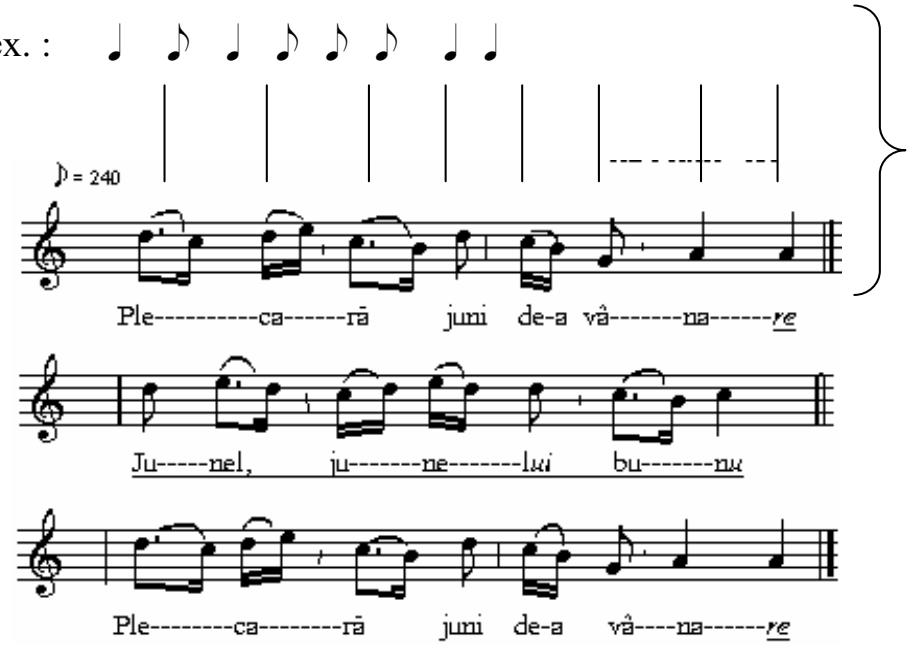


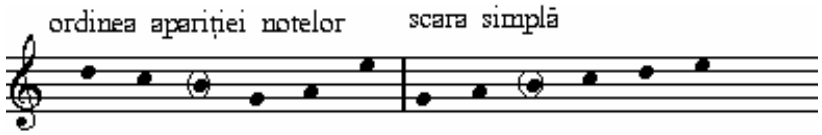
A) dacă în acelaşi cântec se disting doi timpi de durată diferită în raport de durate: 1:2 sau 2:1 i se spune ***bi***cronie giusto-silabică

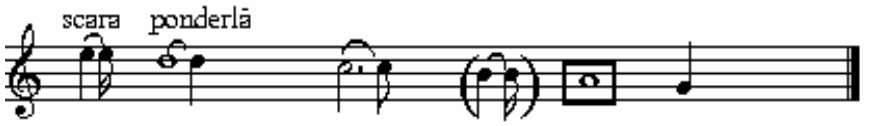


Întâlnit cel mai frecvent în colinde i se mai spune *ritmul colindelor* – sau ritm **„giusto-silabic bicron''**;

ex. :

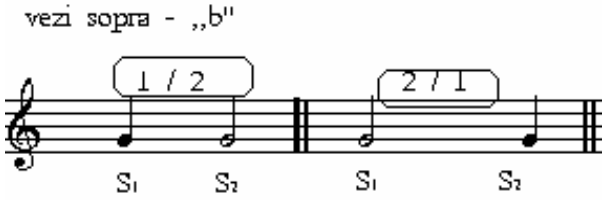




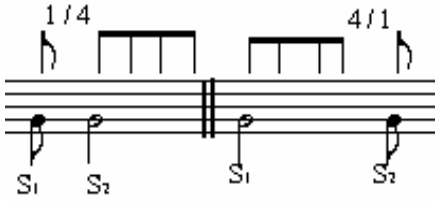


Aici pe o osatură de tip tritonie (re^2 do^2 la $_1$) se instalează o pentatonie cu vădită tendință de a deveni hexacordie (sunetul ,,si'' nu poartă silabă – se comportă ca ,,<u>notă de schimb</u> '' în melodie iar <u>în scară – pien - ?).</u>

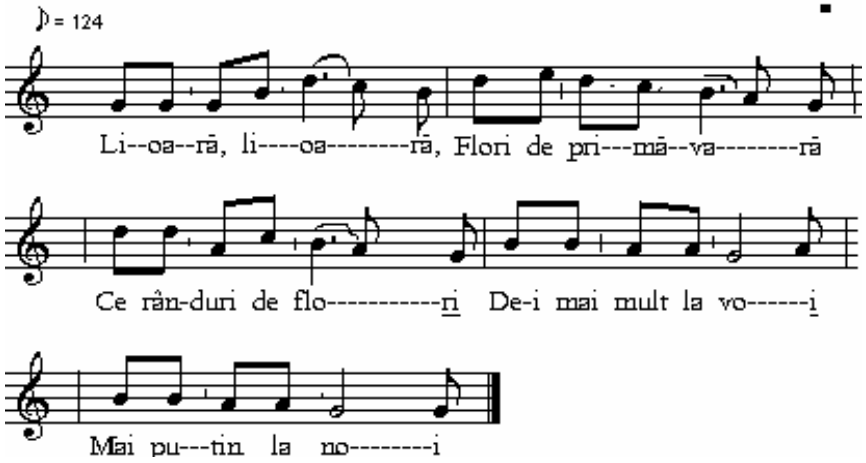
• cazul ,,pătrimii'' şi ,,doimii'' …



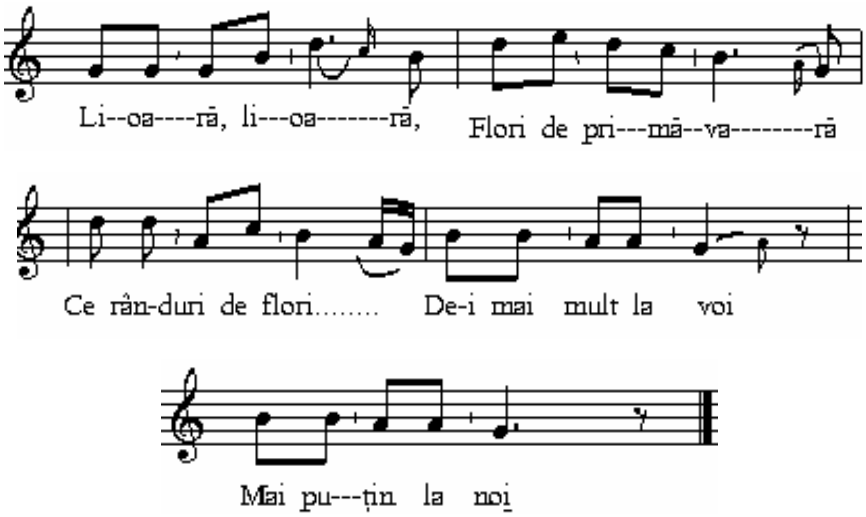
• ,,optimea'' cu ,,doimea'' – întâlnit sporadic;



- datorită ,,nerăbdării'' - ,,ținerii lungimii insuficiente a duratelor unor silabe '' se întâmplă că



într-o interpretare ,,tinerească'', nu îndeajuns de precisă, devine



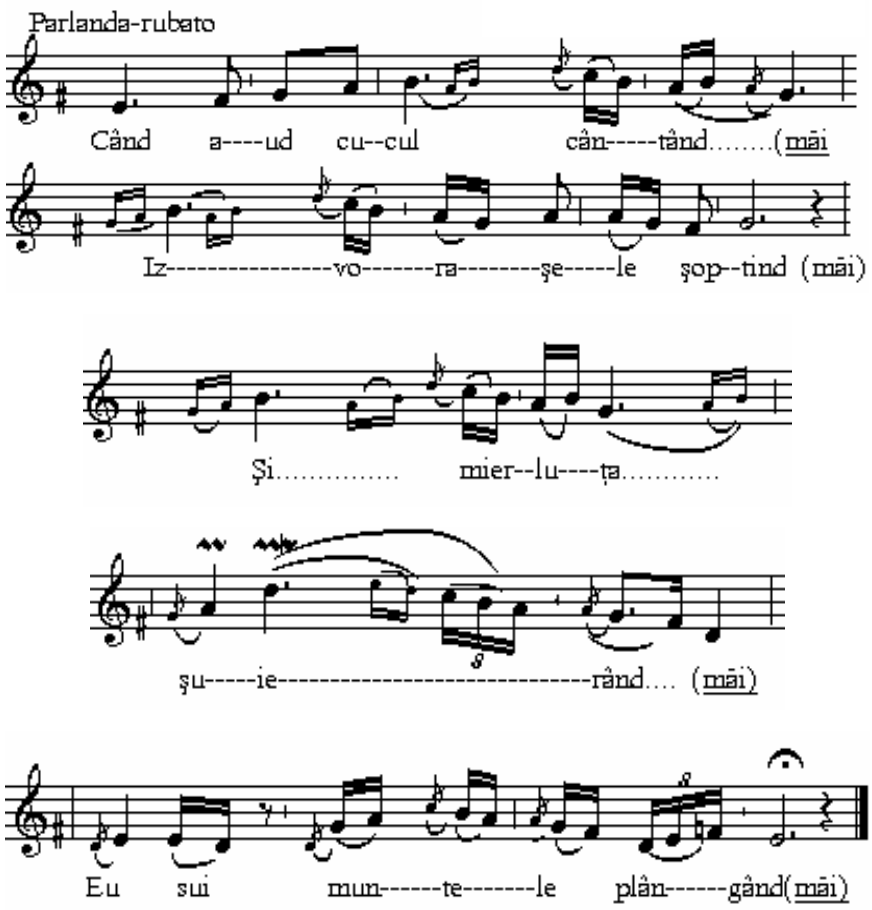
B) În cântecele ,,doinite'' , ,,timpii'' (bătăile) abia îşi găsesc locul – este **ritmul <u>parlando-rubato</u>**; ca expresie se apropie de ,,vorbirea liberă''; aici, frecvent pe o silabă se ,,zîc'' mai multe sunete muzicale – melisme mai complexe sau mai simple- adesea cu ornamentație bogată, - ,,înflorată''.

• În susținerea vocală pot să apară elemente variaționale – <u>oricare silabă poate fi scurtată, prelungită sau ornamentată în stil propriu</u>…

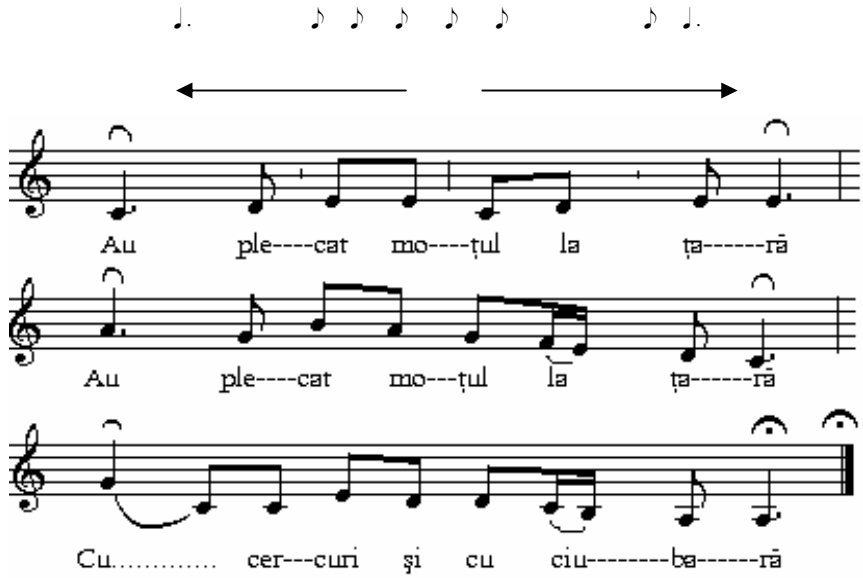
• asimetria ritmului – raportul duratelor ,,etalon'' ale silabelor poate fi 1-2; 1-3; 1-4; cu inversele lor ;ş.a.

Este de reținut că schema metro-ritmică se află în strânsă legătură cu structura versului şi grupele de silabe – egale sau inegale – corespunzătoare picioarelor metrice [bisilabic – piricul, troheul,…; trisilabic – tribrahul, dactilul, amfibrah,…; tetrasilabic – cele de tip binar dublate; de tip peon (1,….4) ; de tip epitrit (1,…4); ionic.., safic).

Libertatea combinațiilor ritmice, uneori, poate duce la construcții simetrice de-a dreptul rigide sau la asimetrii bizare. Repetarea mai mult sau mai puțin fidelă, inversarea (ritmică sau chiar melodică), reluarea, augumentarea-diminuția…ş. a. sunt procedee prin care un interpret talentat îşi conturează personalitate artistic-interpretativă.



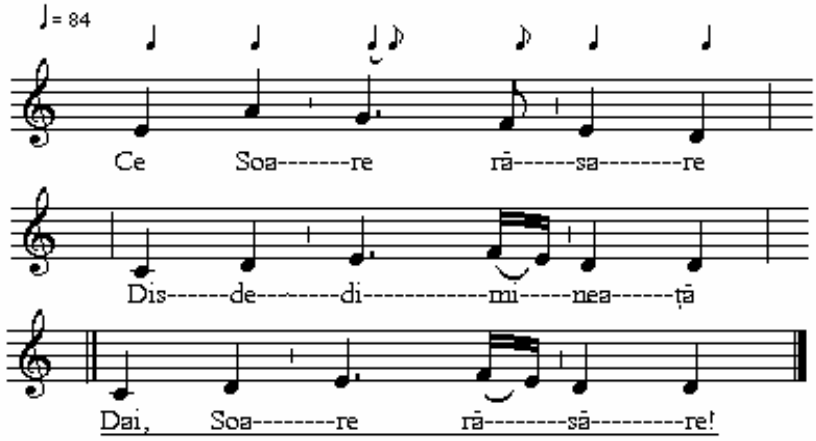
- uneori structurile sunt de-a dreptul incredibil de „geometrizate” – iată *o simetrie în ritmica interioară* a rândurilor melodice R_1, R_2 şi cu îmbogăţire melodică în R_3



C) Ritmul vocal <u>acomodat paşilor în mers ceremonios</u>

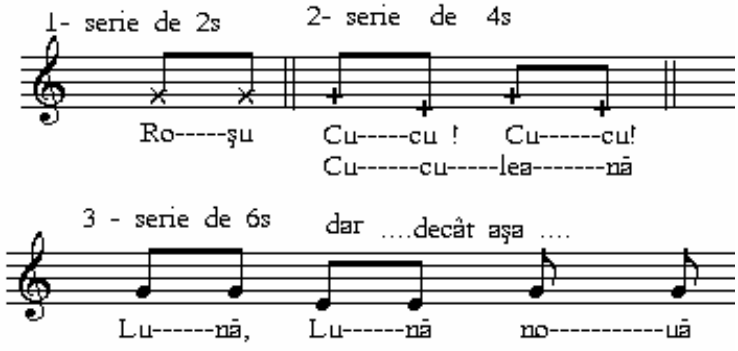
Cântecele au melodiile cu melisme puține şi simple într-o mişcare moderată-liniştită – apropiată „paşilor în mers ceremonios'' .

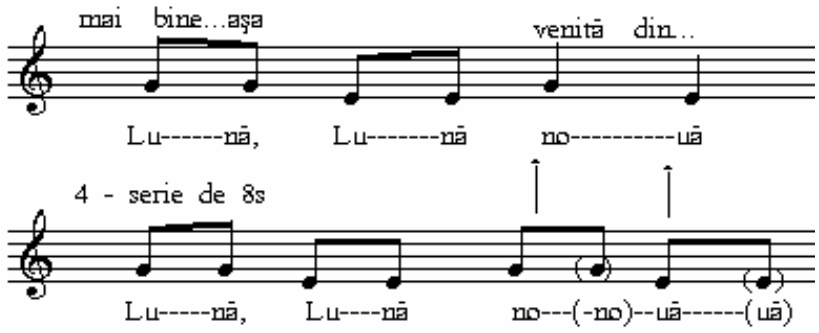
Valoarea de notă purtătoare de silabă frecvent este pătrimea (♩) câteodată cu optimea (♪) şi rar, doimea (𝅗𝅥)Aşa cum este lesne de presupus repertoriul vizează piese legate de ceremoniale ;d. e.- la cununa grâului, la înmormântări…sau chiar în unele colinde :



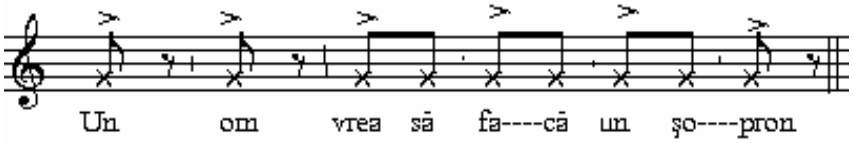
Termenii de tempo ce indică oarecum caracterul acestui tip de ritm sânt : *aşezat*, *aproape lent*, *poco- rubato*, …şi arată o desfăşurare nu tocmai strict egală a timpilor - a „paşilor''(a pulsațiilor - a „ bătăilor'')

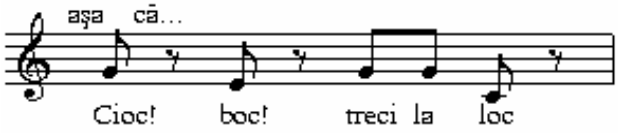
D) **Ritmul copiilor**. Ritmica în repertoriul copiilor se bazează repetări ale „perechii de optimi'' (celula piricâ –♪♪) desigur, cu text susținător:

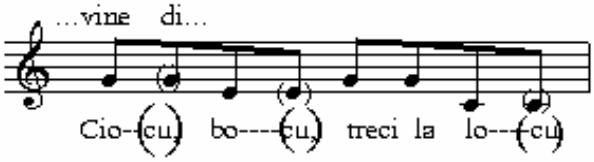


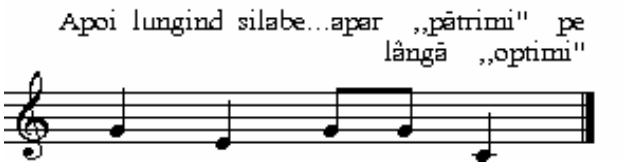


• după cum se observă silabele se pot repeta fără să deranjeze – ca o joacă …parcă ,,naturală''- În scriere silaba presupus repetată se înlocuieşte cu pauză:





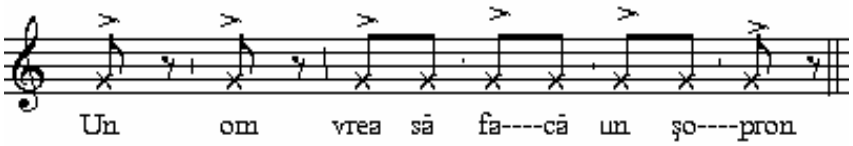




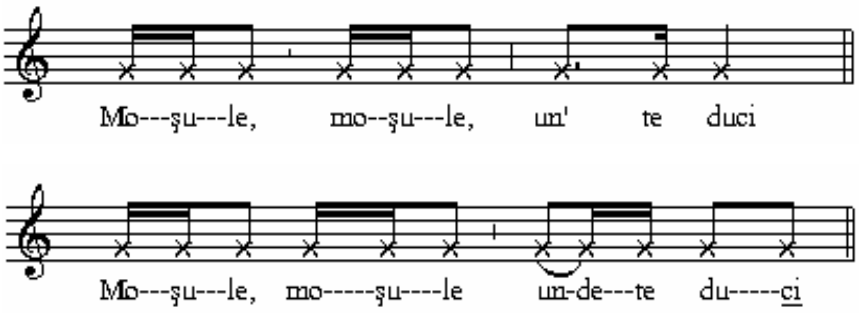
sau ♪ ♪ ♩ ♪ ♪ ♩ vine din A-u-ra-ş<u>u</u> , pă-cu-ra-ş<u>u</u>

A-u-raş, pă-cu-raş ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

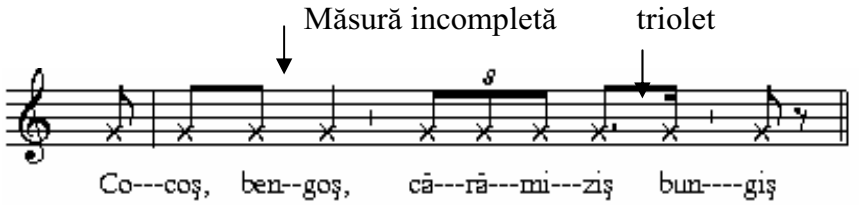
• Seriile pot să fie şi de 12 de optimi :



• Pot să apară şi ritmuri mai complicate – ca urmare a *inventivităţii-creativităţii* copiilor - …,, în joacă ''

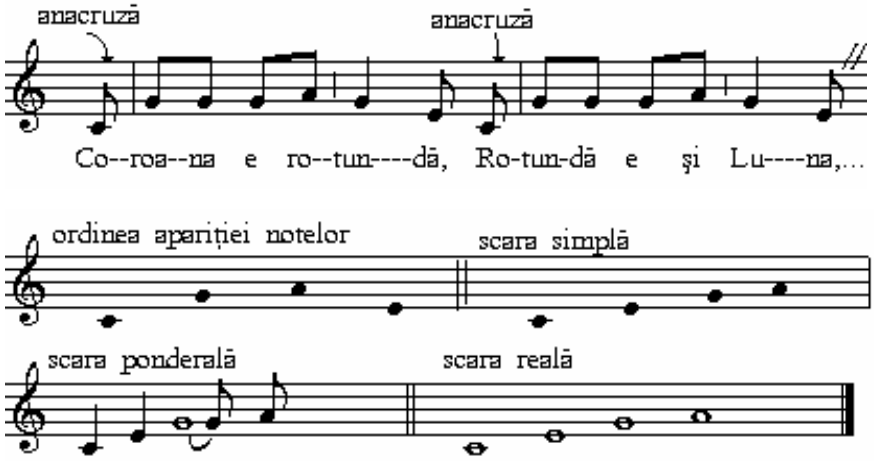


sau mai complicat - cu chiar cu diviziuni excepționale



• ritmul copiilor nu reclamă cauzal melodia ci mai degrabă derivă din *natura vie a ființei* umane – *mişcarea.*

• Versurile sunt de obicei inegale ca număr de silabe (multiplu de două optimi - serii) – dar pot fi şi incomplete – catalectice; şi chiar „anacruze''.

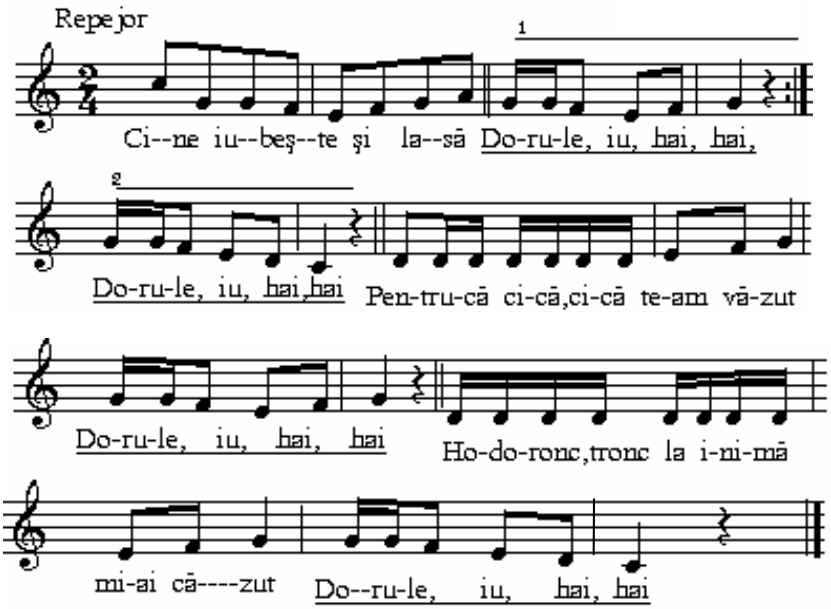


E. Ritmul divizionar - distributiv. Acesta aproape se suprapune cu „ritmica muzicală a teoriei muzicii culte occidental-europene".

Ca trăsături esențiale ale sistemului dăm :

- *mono*cronia – „un timp" (bătaie) ca unitate constantă - ceea ce duce la formarea măsurilor de tip binar şi ternar

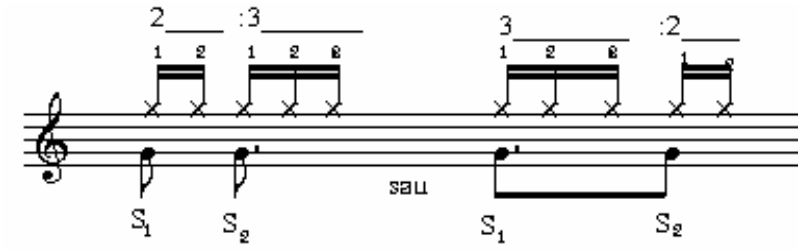
- divizarea valorilor de note în subdiviziuni egale: „în două'' – divizare binară şi „în trei'' – divizare ternară la care se adaugă divizările excepționale – după caz :duolet, triolet, cvartolet, cvintolet,…
- măsurile simple prin multiplicare dau măsurile compus cu accent principal pe primul timp şi accente secundare după caz –grupe binare sau ternare.



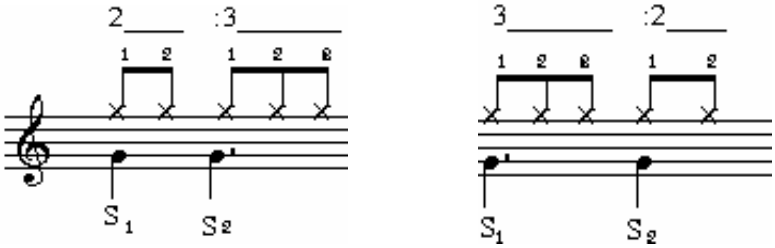
F.) Ritmul aksak. Esența acestuia rezidă în duratele sale prelungite „neraţional'' încât raportul duratelor de silabe – a pulsațiilor silabelor este de 2:3 / 3:2 lăsând impresia de „şchiop''. (I se mai spune „ritm bulgăresc'')

•Există două durate de „timp''(„bătăi''- silabe) inegale. Pentru exactitatea duratelor trebuie să ținem seama de „impulsiile primare'' (?-subdiviziunea cea mai mare comună două durate ce se regăsesc în cele două durate)– astfel

♪	♪.	𝅘𝅥𝅯
Prima (s_1) pulsație	A doua (s_2) pulsație	Impulsie primară comună subînțeleasă



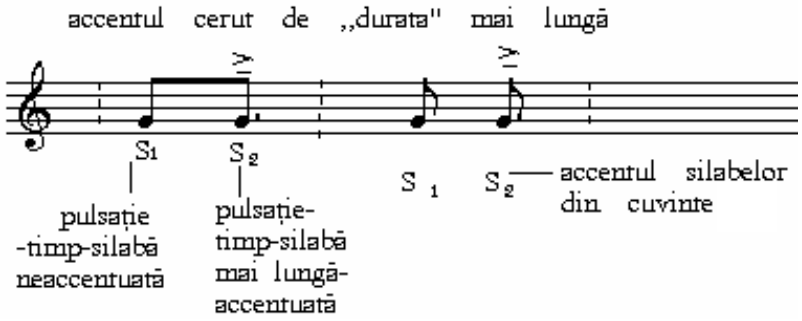
sau, mai rar…



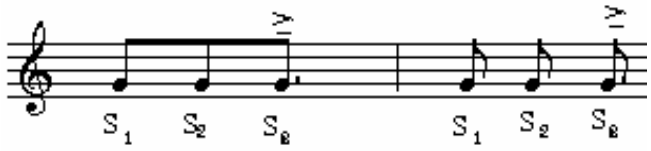
Notă procedurală. Prin „numărare'' vocală – cifrele grupate câte două (1,2 şi respectiv 1,2,3 sau invers 1,2,3 – 1,2) cu accentuarea lui <<un' >> (nu „u-nu''-căci aşa sunt două silabe ! şi nici „trei'' ci <<tre'>>) şi marcarea prin „bătaie'' (cu degetul, pe o suprafață – pe o masă sau chiar pe suprafața corpului -<<simț tactil>>) doar pentru <<un'>> apoi numărarea în gând …duce în cele din urmă la realizarea structurii ritmice propuse (1,2-1.2-3 /sau alta ..) **Important** este ca numărătoarea să se facă începând cu tempo rar iar după 4-5repetări reluare să se facă într-un tempo (metronom M.M.) crescut. **Trebuie** ca desfăşurarea numerelor să fie constantă - „cursivă'' şi „egală'' - aidoma succesiunii „secundelor'' la cronometru.

• Ritmul celulei de tip aksak este „asimetric'' în structură. Cu toate acestea din combinarea grupelor cu *pulsații* *binare* sau / şi cu cele *ternare* formează „configurații'' izocrone - ca **măsuri** („mereu aceleaşi'') ce sugerează mişcare coregrafică (dansantă).

■ ***Probleme legate de*** **accente** şi **măsuri** . În „cântat'' silaba lungă (durata mai mare) de obicei este accentuată - concluzia ar fi că uneori „măsurile'' nu încep cu timp accentuat (!?!) şi prin extensie pulsația-timp-nota-**silaba mai scurtă** de la începutul melodiei **nu se constituie** în „anacruză'' sau „măsură incompletă''

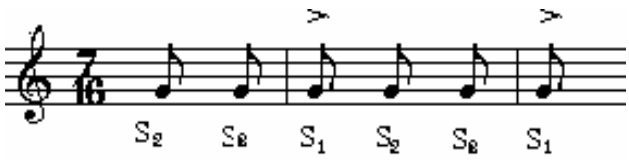


- la fel, în

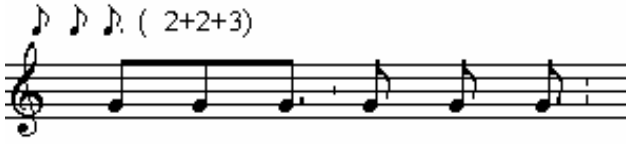


S_1 şi S_2 nu devin anacruză pentru pulsația accentuată (S_3 fiind mai lungă este mai *dinamică* – mai „tare'')

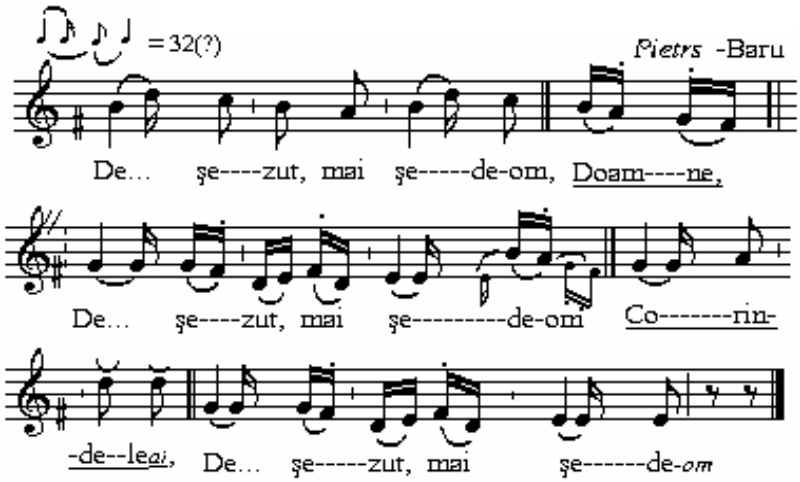
încât această notație este incorectă:



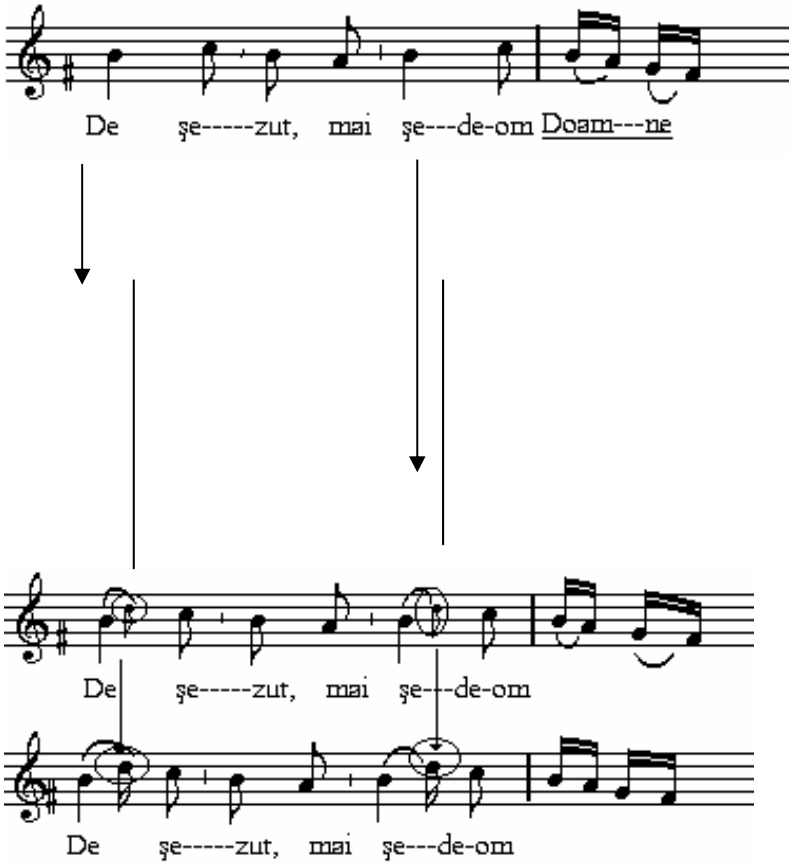
aşa este **corect:** (cu accent pe „ timpul'' al treilea… ?!)



• Un aspect interesant în legătură cu *inegalitatea* „bătăilor''- „pulsațiilor''- „silabelor'' îl semnalează I. Ciobanu - se referă la „alungirea subdivizionară'' a unor „pulsații silabice'' – aceleaşi în formula ritmică.

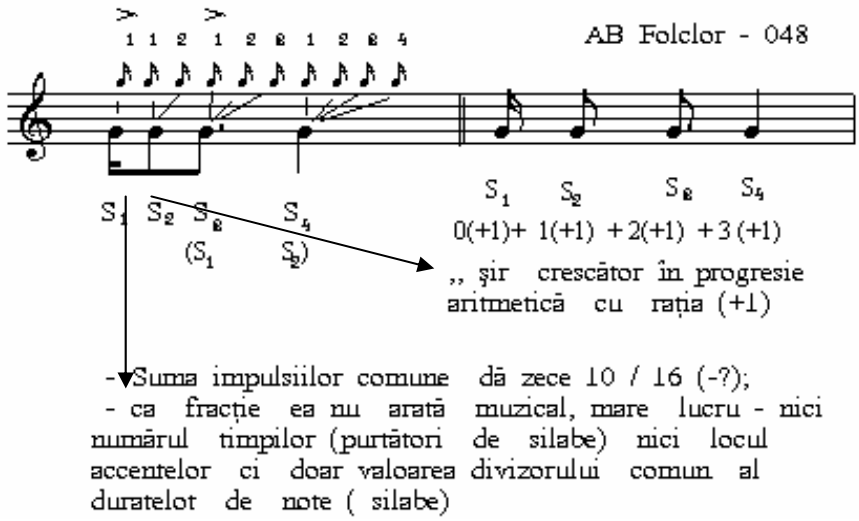


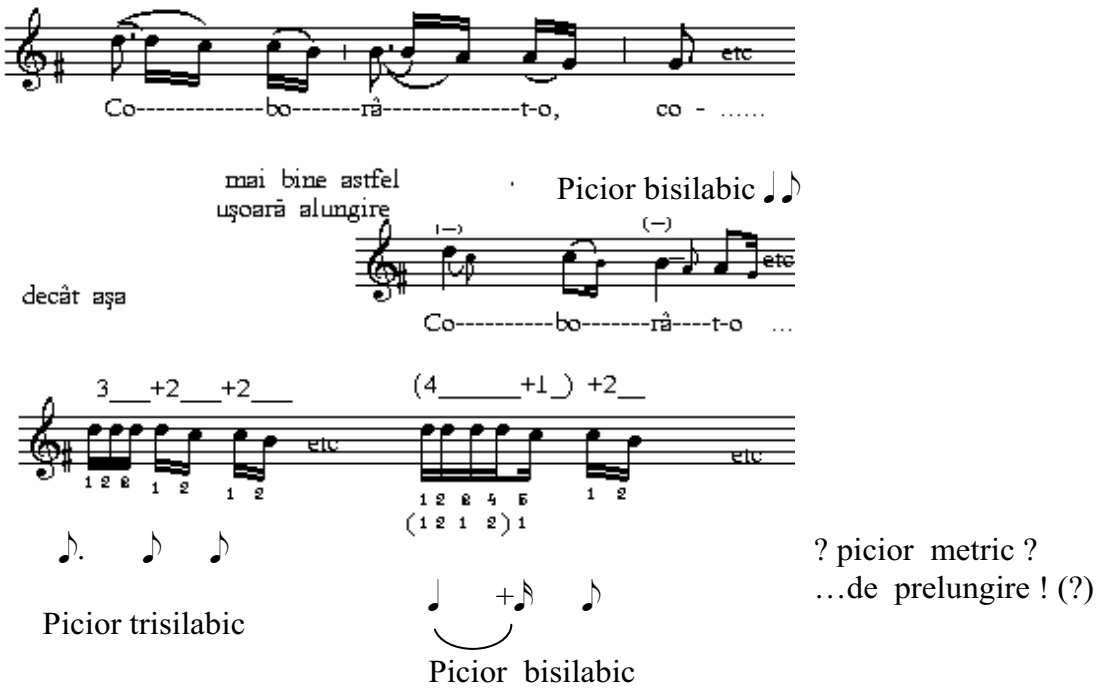
Se observă cu uşurinţă că melodiei simple



i se aplică o ornamentare foarte simplă (apogiatură „măsurată'') ce prin *stil* de interpretare devine „notă reală adăugată''

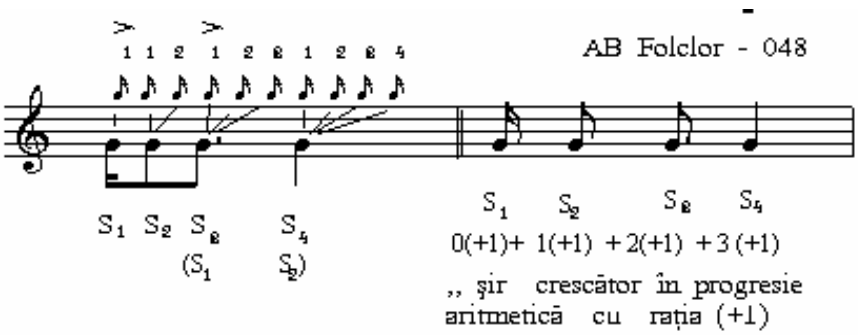
Desigur *formule ritmice cu timpi alungiţi subdivizionar* pot avea diferite structuri





Poate părea o exagerare insistența pe scrierea corectă dar aceasta duce implicit la o (citire) mai apropiată de , realitatea'' folclorică.

Aplecarea atentă asupra materialului folcloric disponibil ne-a condus sesizarea unei particularități – de ordin structural (formulă ritmică) - în ritmica unor piese ce par a avea o sorginte dansantă. Şi anume este vorba de un ,,picior tetrasilabic'' cu *alungiri progresive.*



- Suma impulsiilor comune dă zece 10 / 16 (-?);
- ca fracţie ea nu arată muzical, mare lucru - nici numărul timpilor (purtători de silabe) nici locul accentelor ci doar valoarea divizorului comun al duratelor de note (silabe)

- *Facultativ*. Numărați egal grupele ce se formează consecutiv din impulsiile primare (şaisprezecimi) –

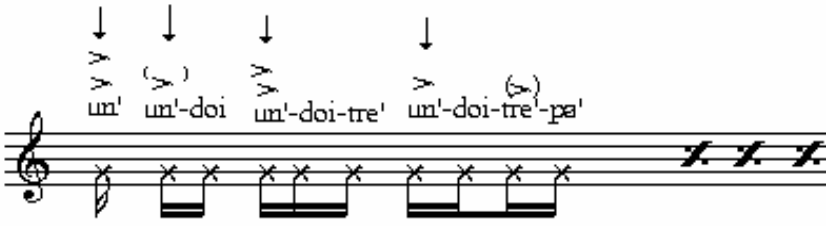
(un')-(un'-doi)-(un'-doi-tre')-(un'-doi-tre'-pa') **[** de mai multe ori…**]**

accentuând (nu lungind !) vocal silaba *-un'*- apoi susținerea vocală marcată prin „bătăi'' cu degetul pe un suport dur (sonor) doar pentru silaba - un'-; urmează numărătoarea în gând cu tactare „degetală''

Fiecare secvență se exersează de 4-5-6 ori, după caz.

Se începe într-un tempo mic – lent după câteva repetări se poate creşte iuțeala ; şi iarăşi se măreşte tempo-ul la reluări.

Demersul are ca scop însuşirea algoritmului de formare a structurilor ritmice mai complicate dar şi



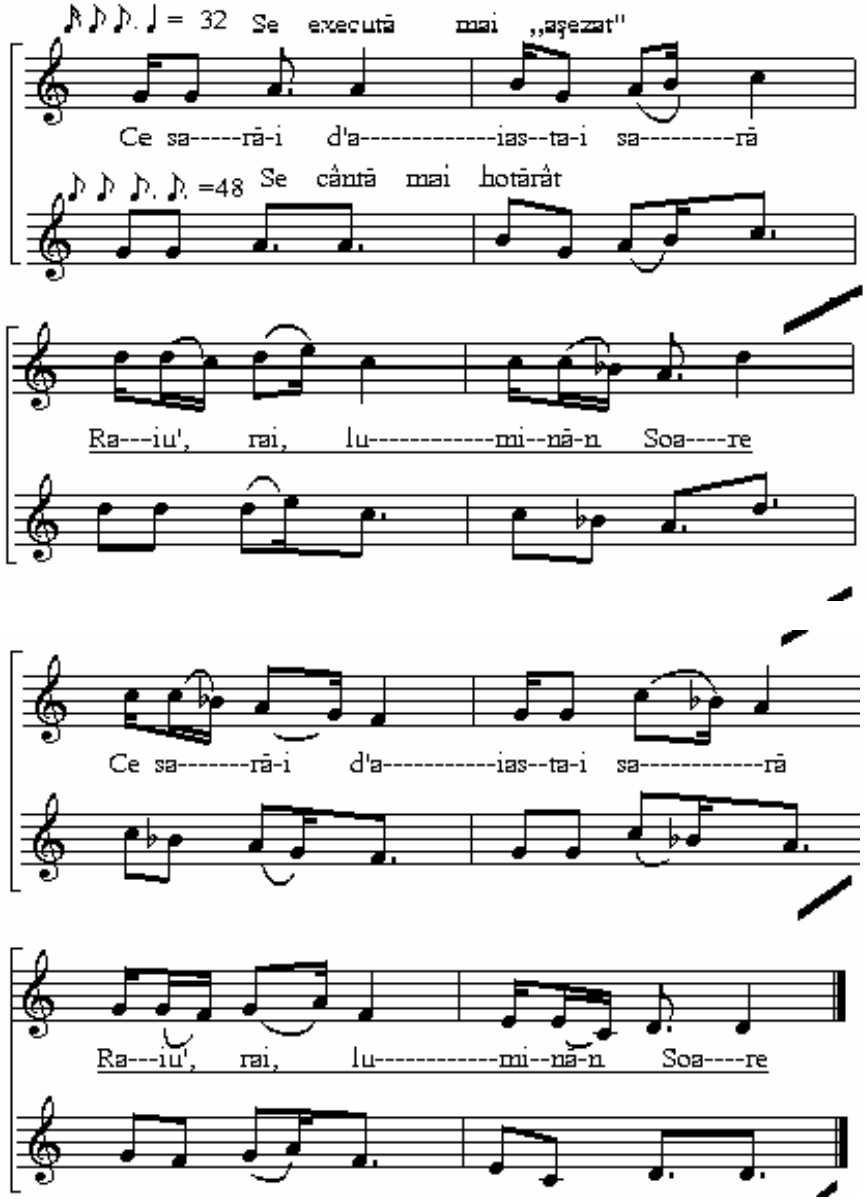
realizarea exactă a structurii ritmice căci uneori din superficialitate, din informarea insuficientă, din neştiință - sau alte cauze - un cântec se „deformează'' ritmic.

Iată un „cântec'' ce prin scriitura ritmului arată o „zîcere'' aşezată - „bătrânească'' şi o altă „zîcere''- să-i spunem „scenică''. Ambele sunt în măsura de 10 / 16 numai că duratele pulsațiilor silabice diferă

- la prima, sunt 4 pulsații diferite 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥

- la a doua, doar două 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮.

Formulele ritmice de la începutul fiecăruia ne indică „ritmul'' de bază care este diferit iar indicația metronomică (M.M) ne arată că piesa în versiunea a doua se „zîce'' mai mişcat

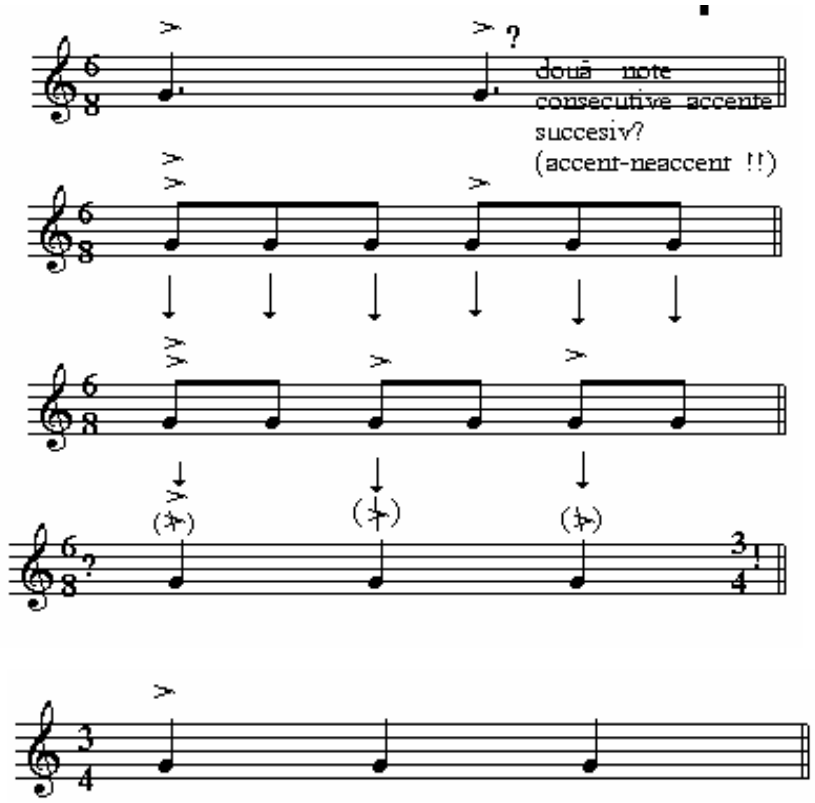


Este de remarcat că unitățile de durată proprii ritmului a k s a k (♪ si respectiv ♪.)

• măsuri simple binare sau ternare - şi prin multiplicare [2-3-(4)] :

• măsuri compuse omogen de tip binar 2+2+(+2)+[2]…sau de tip ternar 3+3 (+3)+[3] …

►Aici ar fi de observat structurarea măsurii de 6/8

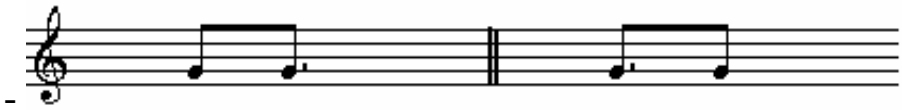


Deci măsura de 6/8 este compusă omogen cu ,,celule'' ternare şi nu ternară cu componentă celulară binară.

■ Un alt aspect aste cel al ,, măsurilor alcătuite eterogen''. Unele **picioarele ritmice** rezultate din combinația doar a două durate (♪ ♪ .) se regăsesc din belşug în producțiile folclorice cu ,,muzică'' ; d. e. – *dansuri* (jocuri).

▪ *măsuri <u>simple</u>* alcătuite eterogen – *<u>bi</u>*<u>cronice</u> (cu un accent)

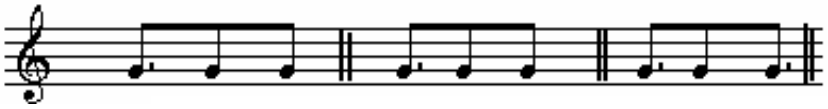
de tip **<u>bisilabic</u>**



- Colinde - *Hd.*
- Dansuri -*Muntenia*
-*(meglenoromâni)*

- Colinde-*Hd*
- ,,Zîcala cerbului''*Ardeal*
- ,,la urs'' (*Muntenia)*

şi de tip **<u>trisilabic</u>**-



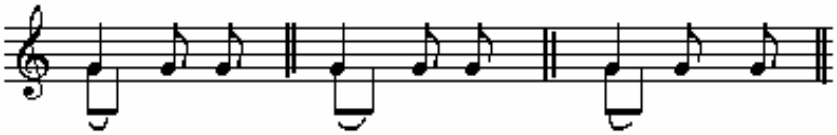
-Brâul bănățean
-Purtata, Ardelana
-,,cântece de dans''
- Mureşana
- ş. a.

-Geamparale
-Brezaia(capra)
-Repertoriu nupțial (Muntenia)
- ş. a.

(rar)
-Fecioresc

▪ *măsuri <u>compuse</u>* -***<u>dublu</u>-<u>tetrasilabice</u>*** alcătuite eterogen

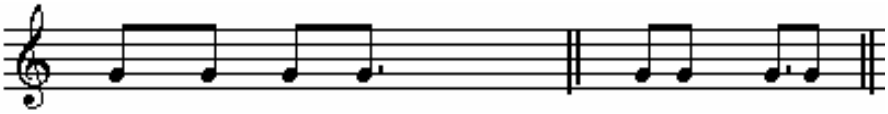
*tri*cronic cu substrat *bi*cronic



-Pe picior (Banat)
-ş.a.

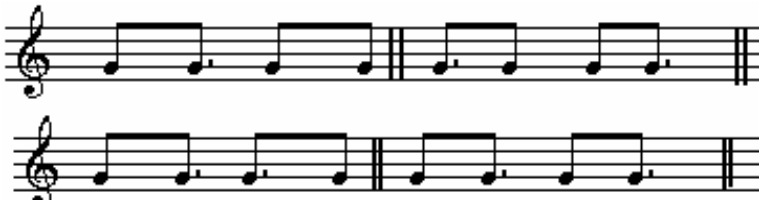
-Someşana
-Bătuta
-Învârtita
-ş. a.

-De-a lungul
- Căluşeriul
-Haidăul
-Învârtita
-ş. a.

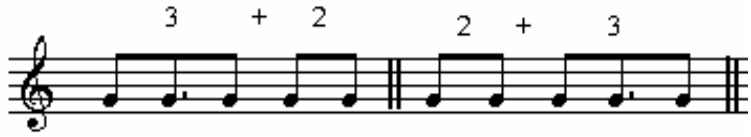


-De-a lungul
- Brâul-Joc-Hora
- ş. a.

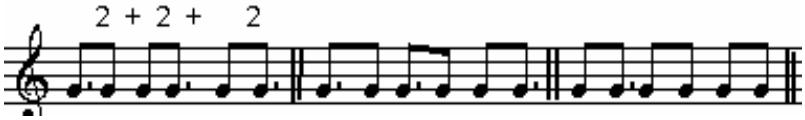
(foarte rar-la (meglenoromâni)



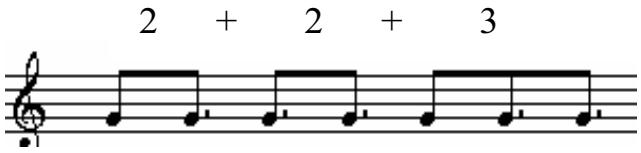
Acestea – în colinde din Hunedoara ; dar şi altele - cum ar fi cele de tipul 3+2 sau/şi 2+3



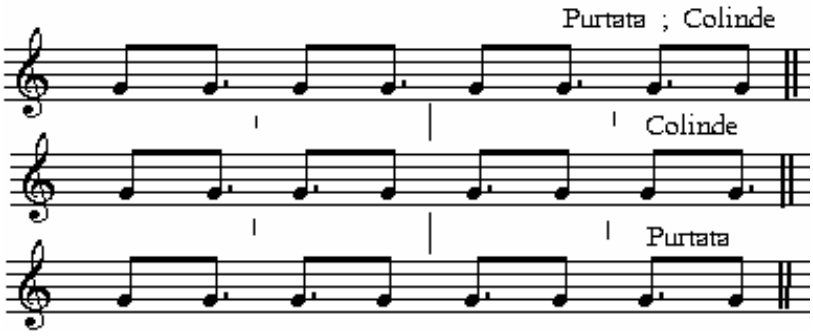
▪ *măsuri <u>compuse</u>* **triplu** – ***<u>hexasilabice</u>*** cu alcătuite *bi*cronic în colinde



ori în „brâu''



▪ *măsuri <u>compuse</u>* **cvadruplu - *<u>octosilabice</u>*** cu două pulsații – *bi*cronic



Precizăm că am folosit sintagma „ *picior silabic''* înțelegând că folclorul muzical este preponderent vocal şi chiar melodiile instrumentale au substrat vocal, cu puține excepții. Este lesne de observat că structurile ritmice mai sus

vizualizate precum şi altele ne prezentate aici se referă la ,,ritmul general'' al *unui product* dar realitatea sincretică este mai complexă…

G) Ritmul de dans . Desigur că manifestarea folclorică cea mai impresionantă - completă şi complexă - este aceea în care cele trei componente ale sincretismului se evidențiază distinct : textul, melodia şi mişcarea - în relații reciproce. (Mai ales în ,,alaiuri'' sau spectacole)

Textul cuprinde numai *cuvintele* cântecului ci şi strigătura – uneori cu *indicații (comenzi) pentru dans.*

Melodia – susține *textul* dar şi marchează *ritmul* dansului.

Dansul - mişcările corpului sunt sugerate de *caracterul melodiei* – iar adesea *cuvântul rostit* conduce mişcarea.

Toate acestea – ,,unele peste altele, deodată'' – creează un ambient de o anumită factură – cu o desfăşurare proprie - u n r i t m d e d a n s (nu se referă doar la formulele ritmice ale ,,zâcălilor'' de dans mai sus date !)

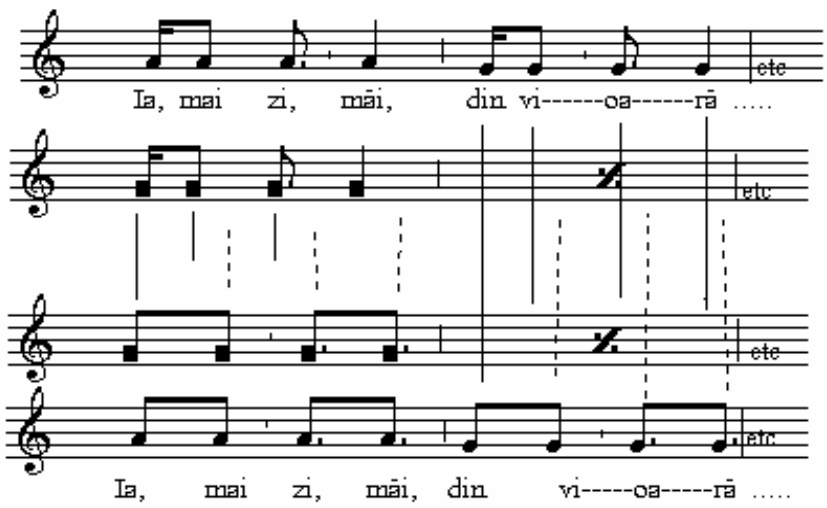
Acestuia i se spune ***ritm de dans*** - **ritm orchestic.** - muzical, el este *bi*cron după p a ş i i dansului (♪ şi ♩) .Ritmul occidental - ,,clasic ''- distributiv este *mono*cron.

Ritmul orchestic este sincretic fiind rezultatul împletirii mai multor tipuri de ,,ritmuri''- ponderea având-o totuşi componenta choreică (dansantă) – încât se poate prezenta ca o *p o l i* r i t m i e.

În *ritmica generală* rolul determinant îl are *accentul (şi lipsa lui)* , *elementul purtător*(sau *ne*) –*sunetul*- de accent (silaba, ,,timpul''-bătaia, pasul),

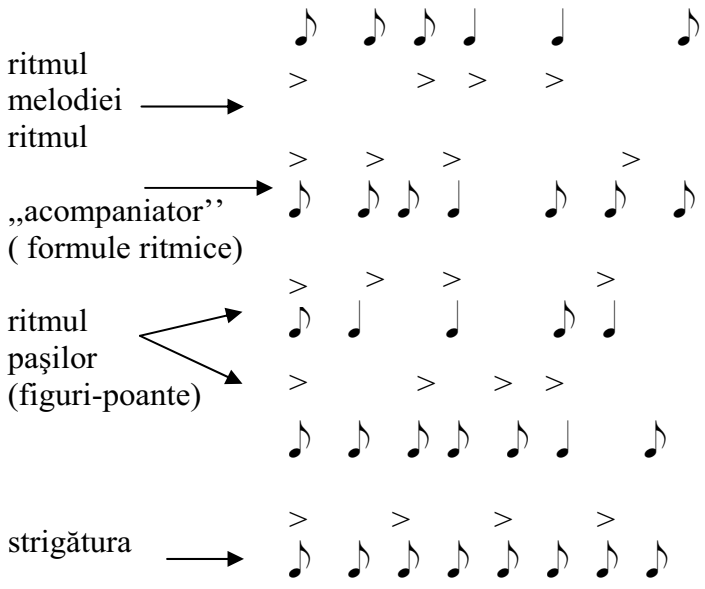
figurile ritmice rezultate - ,,picioare silabice''(ritmice) – structuri ritmico-muzicale ,,tip'' cu pulsații (*mono –, bi -, tri*-)-cronice deşi am întâlnit şi cu 4 pulsații silabice diferite. ♪♪ ♪♩ în care alungirea cu o ♪- ↓ pulsației întâi

precum şi scurtării ultimei pulsații tot cu o ♪-ime duce la o formulă cu doar două pulsații silabice bicronism de tip aksak (♪ şi ♪.)



Astfel stând lucrurile se întâmplă ca neconcordanța mică între silabele cântate simultan de diferiți interpreți să apară ca ceva aproape n o r m a l iar când se suprapune şi ,,strigătura'' şi ,,paşii'' lucrurile se complică pentru ***ritmul orchestic*** – ritmul de dans….

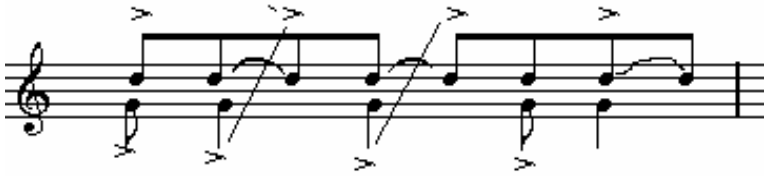
Iată:



Se observă că

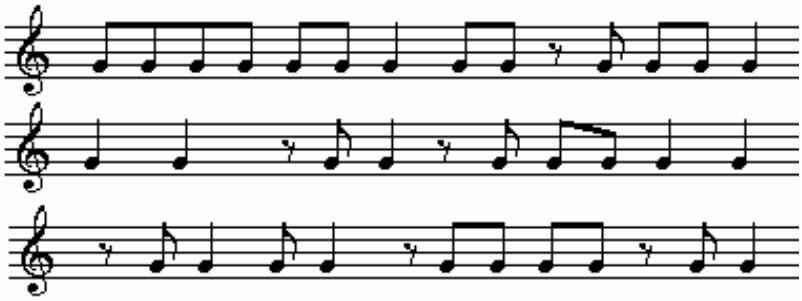
• aceste *formule ritmice* (ale melodiei ale paşilor, ale strigăturii, ale acompaniamentului) se încadrează obişnuit la *opt pulsații* (8-♪-imi) mai rar în şase optimi(6-♪–imi)şi mai rar (12-♪-imi) ; câteodată (izolat sau pasager) ea este doar presupusă

• Uneori *accentul* (schimbarea locului, ş.a.) duce la formarea şi a altor durate născându-se alte formule

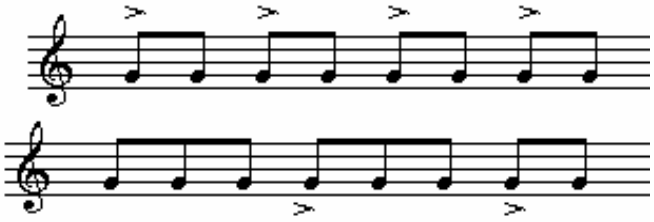


• Catalizator în ritmul orchestic este ritmul melodiilor de dans - acesta rezultând din *scheme ritmice muzicale dansante* ce se formează în jurul valorilor de note purtătoare de accent sau ordonate după accent..

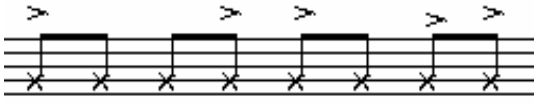
• Prezența pauzelor în ,, ritmul dansului'' dau o şi mai mare varietate de combinații



• Într-o ,,serie'' de valori egale accentele pot cădea periodic (la intervale constante) sau nu



Observând cu atenție exemplu de mai sus ne putem întreba ,, cum ar cădea accentele într-o sonoritate însumată – suprapusă - a celor două (aici – dar pot fi mai multe) ritmuri ?''


etc…

- se constată că *accentele* pot urma unele după altele *fără obligativitatea periodicității*;

- duratele nu sunt strict egale între ele (optimi - ♪-imi).

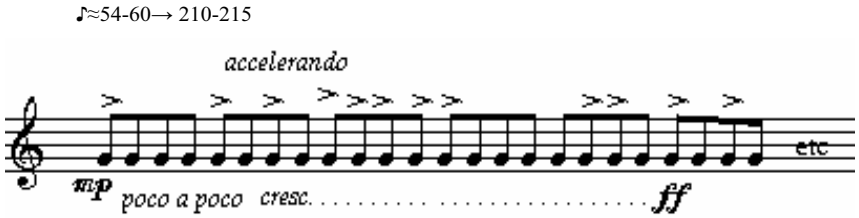
• Dacă însă ,,viteza de curgere'' a duratelor (♪-imi) –,,densitatea'' lor - este variabilă (tot mai ,,rar'' sau tot mai ,,repede'') pe zone ale şirului de optimi avem un ritm ce se realizează la ,,toacă'' – **ritmul de toacă.**

•Iuțeala de succesiune a sunetelor- valorii de ♪ -ime face ca în unele părți a zonelor din şirul întreg să lase impresia prezenței –pasagere- atât a *pătimii* cât şi a *şaispezecimii* . Desigur datorită fluctuației *mişcării*

-a *metronomului* (între ♪ ≈ 50-60↔3-360)

Acest ritm se observă desigur la ,,toacă'' dar şi la ,,motorul cu combustie internă în doi timpi''-<<motorul de tăiat lemne>> -când apar ,,rateuri'' şi ,,înecari' datorate suprasolicitări. La fel şi în unele ,,semnale'' instrumentale - bucium-tulnic, trâmbiță, corn, fluier - ale crescătorilor de animale şi desigur - la tobă ,,dobă''- pentru ,,înştiințări'' în comunități

Notarea ***ritmului de toacă*** se face raportat la optime : ***şir de*** ♪**-**imi indicând cât mai precis ***variațiile dinamice*** (*nuanțele* stabile şi *schimbările lor*) şi ***fluctuațiile agogice*** (*mişcarea* şi *modificarea* treptată a *ei*).Sigur - nu este o notare academică ci se vrea doar sugestivă…Nici *ritmul de toacă* nu este îndeajuns de cercetat necum sistematizat - definitivat; aici doar îl semnalam ca existent…

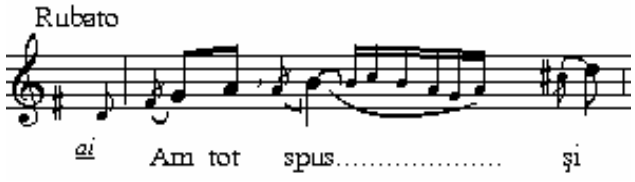


În derularea ritmului ce pare ,,haotic'' adesea se încheagă „ celule '' ce se repetă insistent –mai ales când iuțeala (M.M.) este mare apar ca un ,,climax'' apoi bătăile se răresc - accentele se dezorganizează…

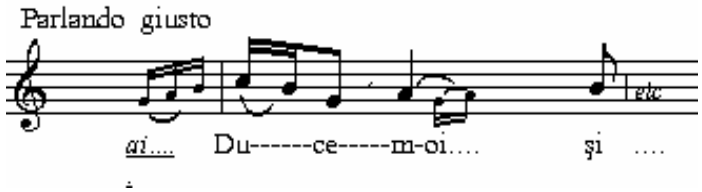
Forma arhitectonică

Piesele muzicale au o desfăşurare temporală – se desfăşoară într-un timp fizic. Ele au *un început* apoi *un conţinut* desfăşurat şi se termină cu *o încheiere* .

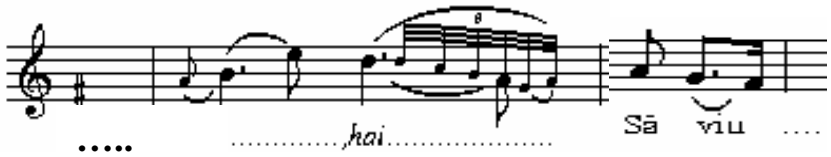
Î n c e p u t u l – uneori este ,,muzical'' - un sunet de sprijin – poate abia şoptit sau poate doar ,,gândit'' – un fel de a n a c r u z ă ; poate fi de *o silabă – un sunet*



sau *o silabă pe mai multe sunete* - ,,melismă''



sau in c o n ţ i n u t u l melodiei – între rândurile melodice poate să se plaseze : o i n t e r j e c ţ i e m e l o d i c ă *mediană* (căci mai sunt şi *i. iniţiale* şi *i. finale*)



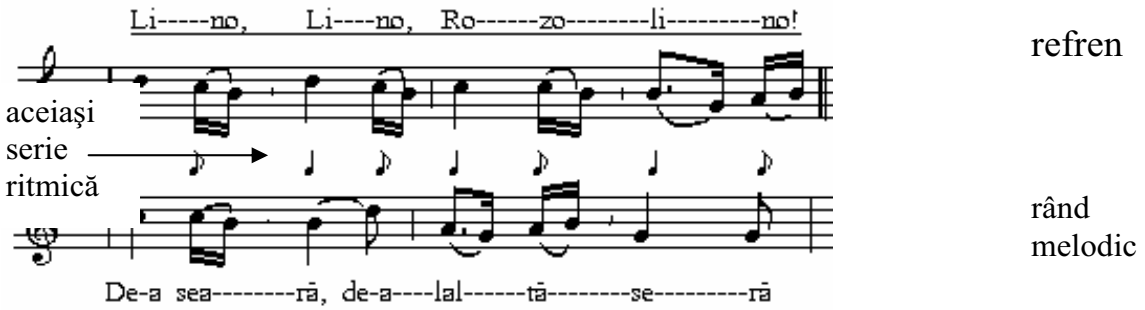
În î n c h e i e r e a m e l o d i e i cântecului uneori poate să apară o r e p e t a r e constantă de melodie şi de text - ,,refrenul''.

Refrenul - este un segment muzical(şi literar) cu un text *ne*impus . Puţine sunt piesele muzicale ce nu au refren - ,,cântecele de stea'', ş. a. *Funcţia* în piesa muzicală, *conţinutul* muzical şi literar, *structura*,

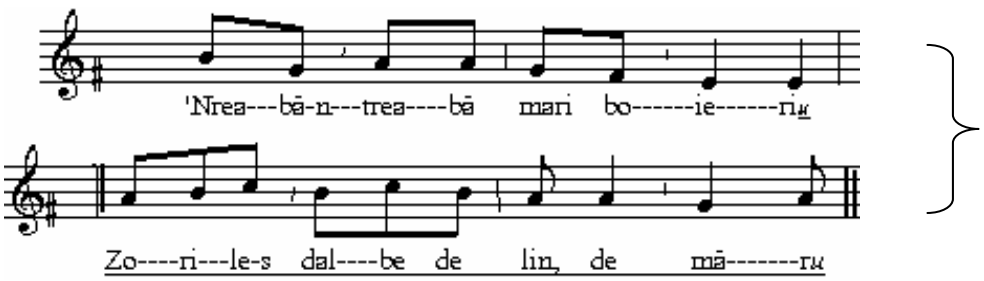
relaţia cu melodia, *locul* în melodia întreagă (strofa melodică), *numărul refrenelor* ş. a. sunt aspecte ce caracterizează r e f r e n u l în general.

1. **pseudorefrenul** – are aceiaşi structură ca şi versul – de fapt este un „rând melodic'' ce se reia intermitent dar sporadic -„când şi când'' - pe curgerii cântecului. Astăzi, din diferite motive – unul ar putea fi acela al „informării'' – acest tip de refren se întâlneşte tot mai rar.

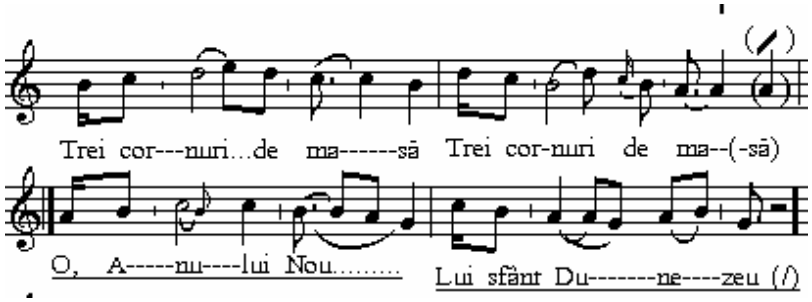
2. **Refrenul propriu-zis <u>regulat</u>** stă într-un anumit loc (mereu acelaşi) în cadrul strofei şi are aceleaşi caracteristici ca ale rândului melodic.



3. **Refrenul propriu-zis <u>neregulat</u>** . Şi el are loc fix desfăşurarea ciclică a strofei melodice dar structura metro-ritmică este alta decât a rândului melodic:

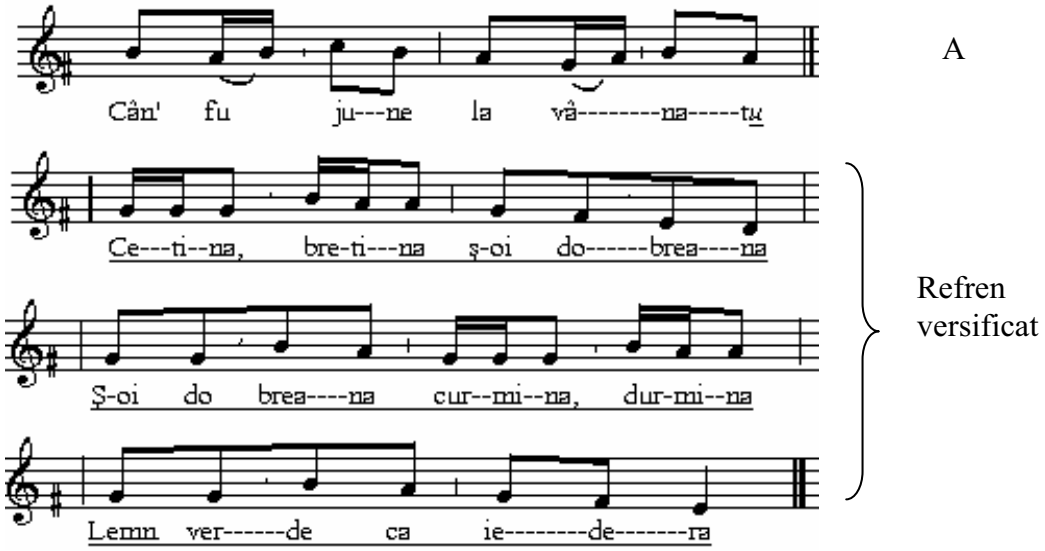


4**. Refrenul <u>compus – versificat</u>** este alcătuit ca şi o „strofă''

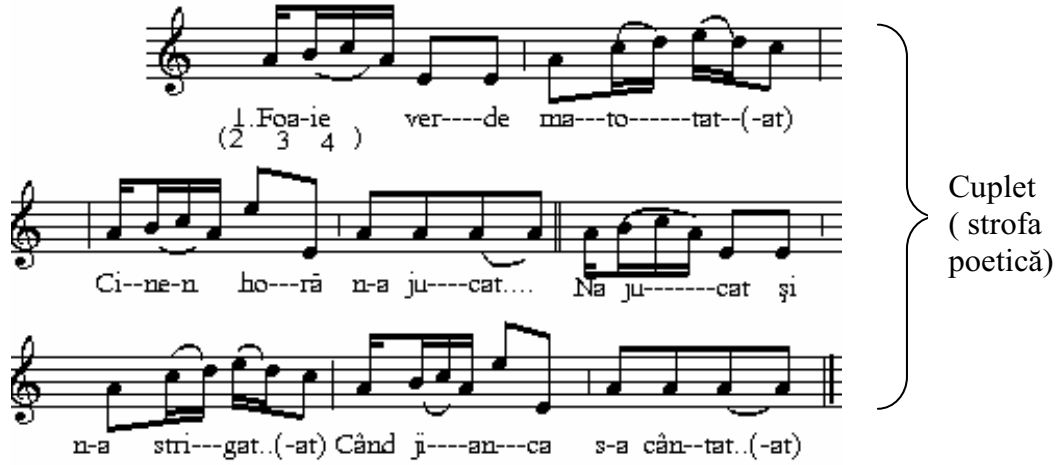


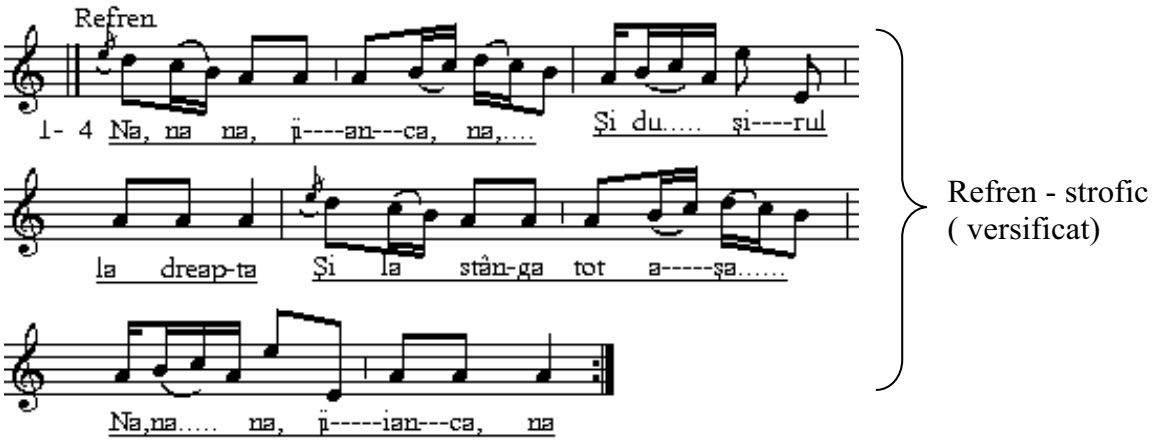
dar nu obligatoriu la fel , ca structură, cu strofa poetică.- poate avea un număr diferit de rânduri melodice decât aceasta iar versul poate avea un număr mai mare (sau mai mic) de silabe…

Sau în unele colinde „țigăneşti'' acest tip de refren este foarte întins



În schimb, în cântecele mai noi refrenul este pe măsura „strofei''- a <<cupletului>> încât avem două segmente „cuplet-refren'' – este ***refrenul strofic.***

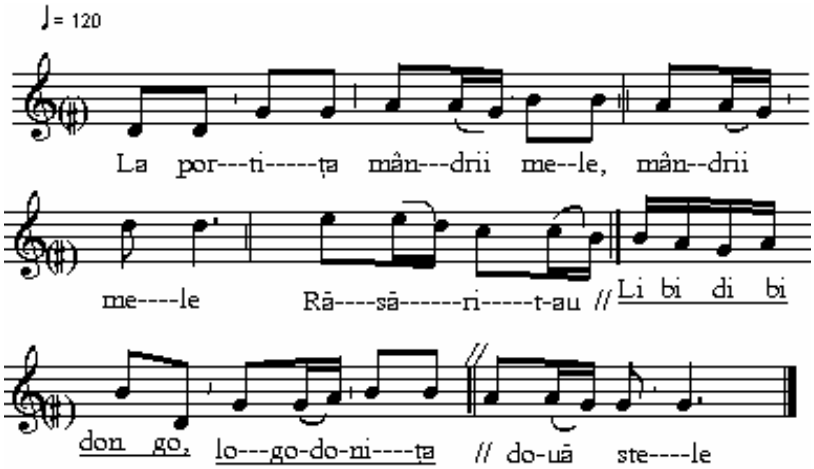




Uneori textul refrenului se schimbă mai mult sau mai puțin după cerințele „cupletului''.

Refrenul este caracteristic colindelor tradiționale („native'' - nu şi cântecelor de stea), şi este prezent în cântecele de petrecere –ş. a. ; dar şi în unele zone-din vestul şi sudul Transilvaniei. Desigur, astăzi îl găsim din ce în ce în mai mult – se extinde în toate zonele şi în toate genurile şi speciile muzicale „cerute'' de piață (!?!).

Refrenele arătate aici sunt stabile (mai puțin pseudo-refrenul). Sunt cazuri în care refrene proprii unor cântece să apară şi în alte cântece –sunt ceea ce numim refrene călătoare. Un refren cu valențe deosebite în exprimarea artistică este refrenul intercalat – nici că mai are nevoie de prezentare…



În general un cântec are **un** refren dar pot fi şi **două-trei** sau **patru;** – *foarte rar peste patru refrene.*

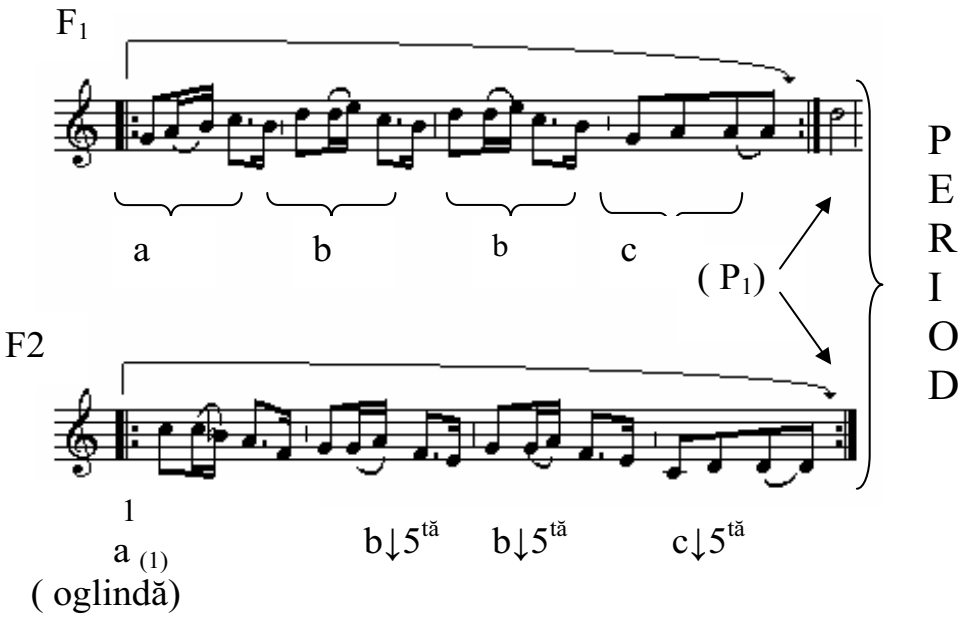
Structura arhitectonică se conturează prin amalgamarea elementelor de bază ale discursului muzical – *motive celule* şi *subcelule* . Încă există neconcordanțe în definirea acestora ; c e l u l a are *un* accent – dar dacă accentul este secundar – avem *s u b* c e l u l ă ; totuşi s-a convenit că celulele corespund unei perechi de silabe ; pe de altă parte m o t i v u l se admite că are (cel puțin !) *două* accente.

Prin diferite procedee (ingenioase!) aceste elemente de bază se organizează în fraze, şi perioade.

Dintre procedeele de „construcție'' în creație muzicală dăm *repetarea* (identică sau variată*), secvențarea* – adică reluarea la diferite intervale (2^{dă}, 3^{ță},…) , *răsturnarea* – adică …„în oglindă'', *recurența* - „de la coadă la cap'', *lărgirea* şi respectiv *concentrarea* ritmico-melodică- [?-din subcelulă în celulă,…, frază-period şi respectiv invers – fraza în motiv, motivul în celulă,…]. Mai amintim *imitația* şi *schimbarea locului* elementelor în altă ordine decât cea ..inițială .

Desigur că mai există şi alte procedee precum şi alte *„tehnici''*- unele pot fi puse în legătură cu *refrenul*, cu *interjecția*…

Exemplul de mai jos este propus de autoritatea indiscutabilă în folclor muzical – Emilia Comişel; mi-am permis să recurg la acest exemplu întru-cât este aşa de clar încât înțelegere lui este uşoară şi clară.



P E R I O D

(period –P_1)

FRAZA F_1 — **FRAZA** F_2

motiv [$\mathbf{m_1}$] motiv [$\mathbf{m_2}$] — motiv [$\mathbf{m_{3(1\text{-}v)}}$] motiv[$m_{4(2)}$]

a b → b - c — $\frac{1}{a_1}$ b↓5tă b↓5tă c↓5tă

celule celule

interjecţie

• Elementul *determinant* al formei este *rândul melodic*

• în melodiile vocale (cântece) celulele, şi motivele încheagă rândul melodic (ce corespunde unei fraze)

• Melodiile instrumental (de dans), pot avea *forme fixe* – ‖: F_1-F_2 :‖ ‖: F_3-F_4:‖ - dar pot

să apară episodic fraze absolut noi … după care se revine.

• În *forma fixă* rândurile melodice se succed permanent în aceeaşi ordine formând **„ s t r o f a m e l o d i c ă ”** aici rândurile melodice se pot înlănţui prin procedee mai sus amintite: repetări identice sau variate (melodic şi ritmic) transpuneri la diferite intervale ; ş. a.

Melodia unui „zîcăli'' este alcătuită curgerea rândurilor melodice; în timpul execuției vocale(mai evident – dar şi instrumentale) articularea rândurilor melodice poate fi „sudată'' – adică „cursivă'' (fără întrerupere - …pentru respirație !) sau cu „cezură'' . Desigur, *cezura* este necesară pentru respirație dar are şi o valoare expresivă ; se întâmplă uneori că în cadrul unui rând melodic să apară cezura (deşi fiziologic-respirator) nu ar fi necesară dar frecvent la sfârşitul unui singur rând melodic . Alteori se sudează două rânduri melodice într-o singură respirație – [câteodată(mai ales în cântecele „doinite'' se leagă chiar şi trei rânduri melodice)] - cărora dacă i se ataşează „o lărgire'' - într-o interpretare adecvată (căci nu toți „ soliştii'' pot realiza asta); aşa expresivitatea este atinsă la maxim-um. Ar mai fi de reținut că cezurile nu cad obligatoriu simetric în strofă (d. e.- pot fi AB // BC sau A//$BA^{var}_{cadență}$).

Mai spunem că în curgerea melodică a strofei există *cezuri <u>principale</u>* şi *cezuri <u>secundare</u>* - ambele au rost „expresiv'' important.

Pentru „forma muzicală'' un element de care trebuie să se țină seamă este *cadența interioară* (cadența finală am amintit-o mai înainte–pag 96) ; ea se referă la *sunetele de oprire* la cezură . Aceste sunete de regulă sunt „prelungite'' alteori „scurtate'' (după stilul de interpretare – sau mult alungite şi încheiate „subito'' – în repertoriu din Ținutul Pădurenilor), De cele mai multe ori cadențele interioare se fac prin „subton'' (ca un fel de treapta a VII^a) dar şi pe alte trepte – (I).

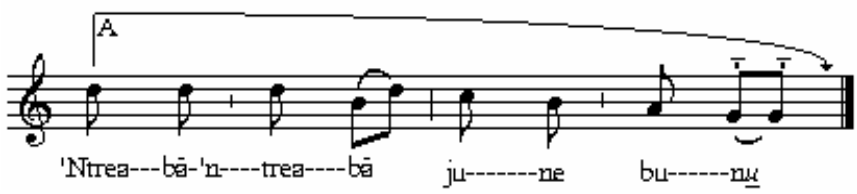
(d.e. – A_3 // $B_{VII(subton)}$ C ori A_{VII} // $B_3B_{c\ (cademța)}$ ş. a.)

Tipuri de strofă

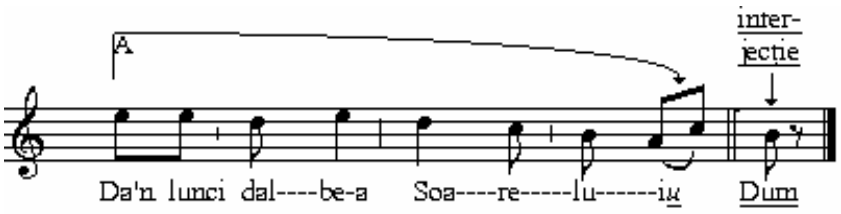
Strofele melodice se formează din rânduri melodice diferite între ele - nu de puține ori cu repetări. Mai trebuie precizat că refrenul face parte din cântec dar nu definitoriu – definitoriu este rândul melodic (propriu zis)

1. *strofa de <u>tip primar</u>* conține **un** rând melodic expus o singură dată sau reluat de câteva ori : A; A.ref.; A.A. A_c

Iată – o „strofă'' – dintr-un singur rând melodic



uneori pot să apară elemente auxiliare ce intră în structura formei – Iată o *interjecție finală* – onomatopeică ce poate fi luată şi drept refren



2. *strofa de <u>tip binar</u>* –are două rânduri melodice diferite

3. *strofa de <u>tip terrnar</u>* cu trei rânduri melodice A;B;C diferite ce pot fi articulate în chipuri diferite -ABBC sau altfel.

4. strofa de *<u>tip pătrat</u>* – A; B;C; D. – este o structură mai nouă – în melodiile de stil modern şi nou.

5 . Strofe melodice cu peste patru rânduri melodice sunt raritățI.

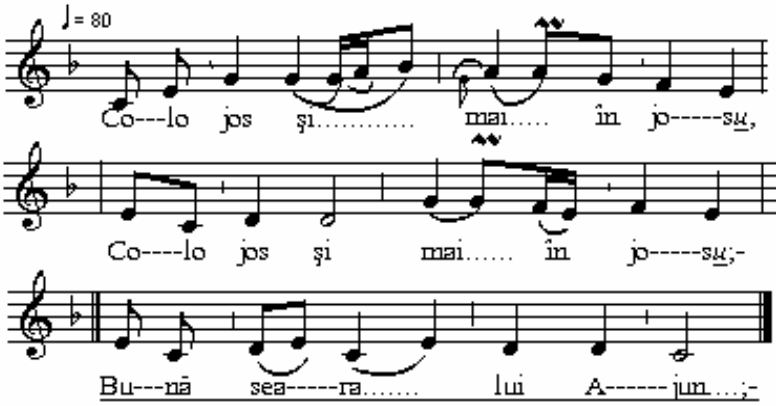
În *formele ample* (mari) se pot alătura mai multe m e l o d i i contrastante fiecare cu structura proprie dar care prin alternanțe regulate dau impresia de *r o n d o*, dar mai ales de *s u i t ă* . De exemplu „o repriză'' de(la) dans: <u>lina</u>-<u>învârtita</u>-<u>hațegana;</u> sau c o l i n d a t u l - în fapt este o *suită* de colinde cu introducere melodică instrumentală reluată ca *interludiu* („zîcala''dubii) iar după colindat, dacă era cazul, urma un joc sau două cu melodii de dans.

Cunoaşterea formei arhitectonice alături de stăpânirea şi a altor mijloace de exprimare ne asigură o corectă caracterizarea a stilurilor muzical-interpretative din diferite zone folclorice.

Pentru formele libere se ia în calcul originea vocală sau instrumentală a melodiei. Pentru piesele vocale „improvizatorice'' (bocet, doină, chiar baladă)

pe lângă rândurilor melodice se acordă un plus de atenție formulelor inițiale – mediane-finale-, episoadelor „recto-tono'' şi recitativelor, cadențelor interioare, la „cezură'' şi cadențelor finale. La majoritatea formelor libere, - improvizatorice - , în jurul unei *melodii de bază* se fac repetări identice sau variate; succesiunea rândurilor melodice este neîngrădită - gruparea lor; strofele pot avea un număr variabil de rânduri melodice - „strofe elastice''– născute din inegalitate numărului variabil de rânduri melodice ce se constituie in „strofă melodică''

Pentru o „analiză'' cât mai riguroasă trebuie făcute ,fireşte, şi alte precizări – cum ar fi : *genul* (colindă, bocet,…);precizări la *tema poetică* (epic, comic-satiric;…); *versificația* (număr de silabe, şi alte stări…); despre *melodie* (profil, intervale); considerații privitoare la *ritm* (tipul de ritm, formule -„ picioare'',…); *forma* muzicală-arhitectonica,…) ; şi considerații pertinente, adecvate. ca urmare a cunoaşterii (şi) a calităților vocale specifice - proprii - privitoare la *interpretare.*



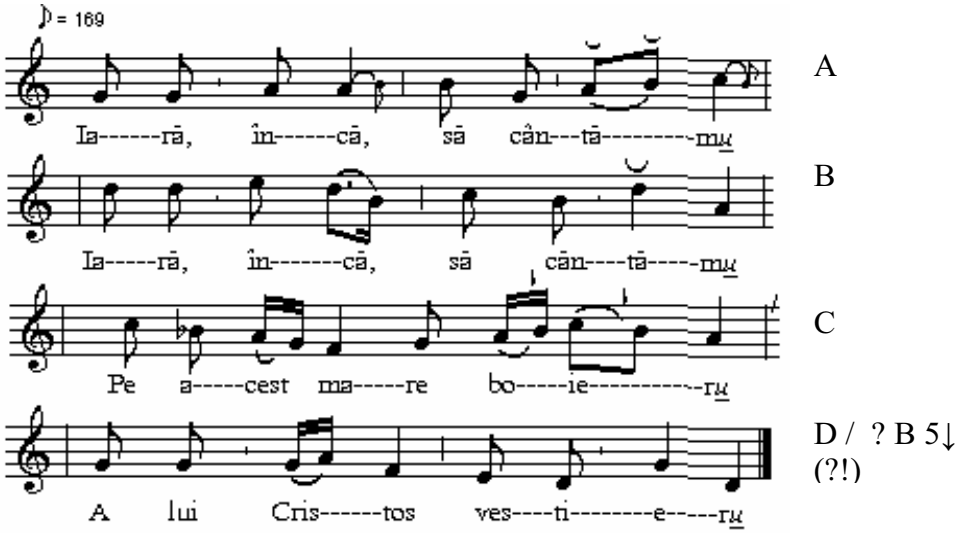
Rând melodic - B

Rând melodic – C_{ref} (Refren propriu-zis regulat – corespunzător unui rând melodic)

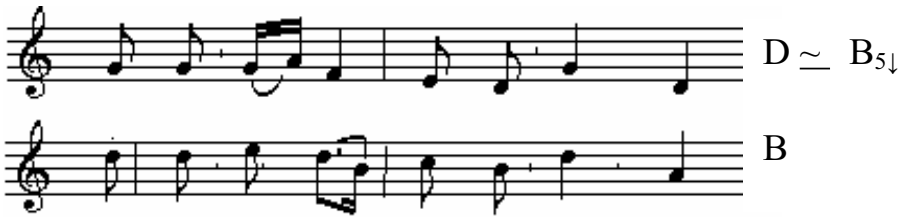
Forma A-B-Ref

Strofa melodică de tip ternar (refrenul se comportă ca un rând melodic)

Iată o strofă melodică de tip pătrat …



sau ternar în loc de „D'' rândul B transpus la 5^{tă} inferioară şi totodată uşor modificat - variat



Folclorul obiceiurilor

Generalități.

Întreaga viață a omului (de la naştere - la moarte) este însoțită de o b i c e u i r i — ample manifestări folclorice, adevărate spectacole populare, constituite din cântece, jocuri mimice, - uneori cu măşti-, dansuri…

Obiceiurile au obârşie variată – d. e.: unele au luat naştere în procesul muncii („cununa grâului''); altele îşi au originea fie în viața socială („nunta'') , fie în credințe magice precreştine („scaloianul'') sau creştine-religioase mai recente (la înhumarea creştină - „verşul de jale'').

• Prin o b i c e i înțelegem un ansamblu de manifestări folclorice legate fie de *date fixe* (24-25 decembrie, ş. a.) fie de anumite *evenimente* (din viața individuală sau socială colectivă) – cu caracter permanent şi tradițional - ca „tradiție'' ori „datină''.

Obiceiul este constituit din mai multe ceremonii organizate şi desfăşurate într-un anumit fel – în episoade - „secvențe consecutive''.

• R i t – ul este un element al obiceiului format dint-un „act'' ; ceremonialul poate cuprinde mai multe acte (mai multe rituri).

Obiceiurile folclorice **se grupează** în:

■ *Obiceiuri de peste an*, legate de <u>date fixe</u> calendaristic sau de <u>munci</u> (agricole - „boul înstrunat'', păstorit - „la făcutul caşului'') raportate la anotimpuri (iarna-colindatul, primăvara – strigarea peste sat, vara- „cununa grâului'', toamna - „claca''). Acestea se produc regulat-periodic – ciclic.

■ *Obiceiuri legate de evenimente importante din* viața *omului* (cele din ciclul familial); acestea se desfăşoară la <u>un anumit prilej</u> (naştere, căsătoria, moarte) – nu sunt „ciclice''.

Obiceiurile păstrează vestigii ale unor vechi concepții (cultul Soarelui, cultul vegetației, a fertilității; credințe magice – a cuvântului, a sunetului, a focului,…). Practicarea lor (a obiceiurilor) se face cu rostul de influențare a naturii în vederea asigurării fertilității pământului, a prosperității individului şi a trăirii fericirii colective – a familiei, în primul rând.

Folclorul obiceiurilor cuprinde o serie de manifestări etnografice şi artistice – variate – din domeniile :

• *literar* (versuri scandate sau cântate – urări, orații, strigături, descântece,…poezii)

• *coregrafic* – dansuri şi însoțite de versuri scandate ori cântate

• *dramatic*- dialoguri, pantomime, jocuri cu travestii , cu măşti,…

• *muzical* – piese vocale, instrumentale sau vocal-instrumentale. Forma, conținutul şi locul fiecărei piese în manifestările ceremoniale sunt cunoscute de către toți membrii colectivității. Valoarea artistică a repertoriului ne-putând fi înțeleasă decât în corelație cu celelalte elemente ale întregului obicei a cărui trăsătură esențială este desfăşurarea ,,scenică'' – în timp , adesea paralel în mai multe locuri.(de aceea este absolut necesar ca cercetarea faptelor de folclor să se facă în ,,echipă'' care să cuprindă – literați, coregrafi şi (etno-)muzicologi – cu o informare sistemică pe domeniul respectiv.

Situația actuală a obiceiurilor este inegală – o tendință generală de dispariție sau reducere a ariei răspândirii şi practicării lor. Încercările de a le revigora au dat rezultate foarte bune în unele cazuri. Condițiile noi, surprinzător – oare? – au dus însă şi la subțierea altora (d. e. - ,,căluşerul transilvănean'', ş. a.) sau la exagerarea unor aspecte – supralicitarea aspectului creştin – biblic; măcar să fi rămas ,,creştinismul popular''…. Alte ,,îngrijiri'' au dus la coruperea lor – contaminări nefericite, poluare,…- deturnarea rosturilor consacrate – nici măcar rostul estetic nu

se impune ci doar…cel ,,pecuniar'' (..la țigani şi la alții - destui manelişti…!).

În multe cazuri (şi situații) se observă ciuntirea elementelor poetico-muzicale (scurtări de text, ceea ce duce inevitabil la pierderea artisticului…(d. e. - ,,aducerea bradului'' fără …,,cântecul bradului'' ;ş. a.). Alteori se intervine ,,puțin'' (?!) asupra textelor ajungându-se -de pildă- la substituirea numelor mitice (precreştine) cu…,,Dumnezeu'' sau… alt sfânt. **[**facultativ – (re-)vedeți mitul lui Orfeu şi mitul lui Dionisos **]**

Muzica, în obiceiuri, este de factură arhaică - se realizează cu mijloace puține dar suple - forme concise cu refrene pregnante …ca incantații; apoi sisteme sonore – scări prepentatonice, pentatonice, frecvente dar şi – mai rar - moduri heptatonice diatonice (ascendente - foarte puține); sistemele ritmice frecvente – giusto silabic bicron, aksak, vocal acomodat paşilor în mers ceremonios, parlando-rubato; cel distributiv – rarisim.

N. B. Intonarea netemperată (,,inegală'' – cu sunete ,,false''), z i c e r e a ,, între vorbire şi cântare'' ca şi prezența ,,melismelor'' sunt aspecte proprii ce definesc stratul (stră-)vechi al repertorului. El se menține tot mai greu astăzi…dar încă (!) se observă legătura cu muzica popoarelor din spațiul carpato-balcanic (vechii traci – grecii – şi romanii , şi ceilalți ,,români'' – istroromânii ,meglenoromânii, aromânii ; ulterior cu fondul muzical medieval (*Antifonarul* ,– Grigore cel Mare şi *Ochtoihul* ,– Ioan Damaschin).

Obiceiuri din ciclul calendaristic

Acesta cuprinde un sistem de manifestări ce se desfăşoară pe parcursul unui an; este alcătuit din practici ce au loc fie în anumite perioade ale anului fie la date fixe fie legate de ,,activități'' agricole.

Dintre o b i c e i u r i şi alte p r a c t i c i folclorice vom prezenta în primul rând cele în care ,,muzica'' este nelipsită.

A. Dintre **obiceiurile de iarnă** dăm:

1. Piţărăii – ,,a piţăra'', pițerei, ,, a cucuța'', colindiş, şi chiar - izolat – ,,foromodei'' (Geoagiu) ; obiceiul poartă şi alte denumiri : Moş-Ajunul, Ajunul, neațălaşul,… ş.a.

La obicei participă copii de la vârste foarte mici (3ani) de până la 14-15 ani- băieți şi fete(mai rar)- organizați oarecum pe grupe de vârste. Uneori cu participarea şi a celor foarte mici pe care mamele lor sau frații lor îi însoțesc – îi poartă ,,în brațe'' – aşa încât se poate ajunge la o participare totală Copii se adună ,,la o casă''- ,,la capătul satului'' - ,,la biserică'' sau ,,la şcoală'' dis de-dimineață (uneori repetând repertoriul) apoi pornesc prin sat…fie oprindu-se la fiecare poartă, fie intrând în fiecare gospodărie – în curte, în ,,târnaț'' (pridvor), ,,la fereastră'' – susținând (strigând sau cântând) repertoriul adecvat . Pentru urările adresate gospodarii îi răsplătesc cu daruri - fructe, dulciuri tot felul de covrigi şi colacii speciali - ,,piţărăi''- ,,colindeți'' - ,,bobonele'' ş. a. Cândva aceste daruri se dădeau organizat – copii se adunau în mijlocul satului (biserică, şcoală, cămin,…) iar adulții veneau cu ,,săcuiu'' plin de daruri şi le distribuiau…

<< - … şi 'apŏi merġeam dup' aia p'in sat…a pizăra… care din care mai fălos…

~ Dar cine mergea la pizărat ?

- Pă', noi, copiii…

~ Cam câți ani aveați ?

- No, - 'p'i merġe'm şî đe zĕçe ani, … unsp'e'çe ani…; merġe'm că căpătam merĕ…

~ Numai mere căpătați?

- Ba, căpătam colaçi…da' erau mai plăcuŧe merĕle…

~ Şi pe drum…strigați…

- …Ba, carė erau mai mari …strigau…„Dă' şî mie-*o*un piţărăl*u* / C-am o vacă şi-*o*un viţĕl*u* / Şi-o purcică c-*o*un purcel*u* /…''

~ Copiii, unde vă adunați pentru începerea „piţăratului''?

- Ac'lo, la capetu satului…din jos…ş*î*-o luam în sus*u*…- haida-haida…care era mai tare căpăta colac cu lumină… care era mai …'nainŧe ; carė ajunġe' mai …'napoi…mai slab…căpăta mai mic …pizărĕlu…Când ajunġeam la capetu din jos…până să adunau copiii mai colindam…

~ „ A pizăra'' când mergeați –dimineața sau seara?

- Đimiñeața de Ajun !….>> [(Voia-1984)]

2. Colindatul (adulţilor). În 24 decembrie – „Seara de Ajun'' – feciorii, bărbații, …mai nou femeile şi chiar fetele – ce constituie în „cete de colindători'' care participă la colindat.

S-a scris aşa de mult şi amănunţit despre colindat încât aici doar vom schița obiceiul…

Începând din noiembrie – „când dă să încolţească grâul'' se constituie cete - cam la prinderea postului de Crăciun. Se tocmesc „băndaşi''(muzicanți-instrumentişti – cândva era suficient un „fluier''), se pregătesc „dubile'' (pe Valea Mureşului : Deva-Ilia-Zam şi parţial în Pădureni), se aleg funcţiile – primar, vătaf, cărăuşul (iapa), ş. a…. şi se

încep „repetițiile''. În seara zilei de 24 decembrie se cere permisiunea de la „birău'' (primarul-liderul comunității) de a începe c o l i n d a t u l – chiar există colinda „birăului''…După care se „ia satul la rând –casă cu casă. De la o gazdă la alta , pe drum „ muzîca zîçe… << a dubii >>''. La fiecare gazdă i se cere permisiunea de a colinda…Dacă intrarea nu este permisă atunci se „descolindă'' - << Pe pereți crească-ți bureți / Iar în vatra focului - / Rădăcina socului! >>. În casă se zic 2-3 colinde , după care urmează „dăruirea'' - cu urarea darurilor (colac, cârnați, țuică,…bani,…chiar şi ...ştiulete de cucuruz (Boia-Bârzii). Dacă în casă „ …îi ținăret…să zîce un joc o' două …mai cu samă dacă fata n-o fo' la joc …'' .La sfârşit - a doua sau a treia zi din darurile adunate se face petrecerea de încheiere - „pomana dubii'' cu participarea cetei şi a invitațiilor ei.

Sigur că desfăşurarea obiceiului diferă întrucâtva de la sat la sat ; această diversitate îi asigură un o distincție proprie şi un farmec individualizat…„câte bordeie atâtea obiceie '' (!Nu?)

Rostul colindatul de-a lungul timpului s-a schimbat sau unele aspecte – funcții – au avut a preponderență; oricum şi astăzi - în ciuda exagerării aspectelor religioase şi a reîncercării de a confisca colindatul şi colinda acestea nu şi-au pierdut funcțiile mai vechi:

• funcția de ferire şi combatere a forțelor malefice potrivnice vieții normale a omului – a firii , a mersului naturii - „ a feririi de rău ''

• funcția de laudă , de apreciere pozitivă, de felicitare cu ocazia obținerii unor „rezultate bune''

[Temenii *propițiere, apotropaic, encomiastic* – se referă la ***funcțiile ale colindatului*** la care ,de-a lungul vremurilor , pot fi adăugate şi altele…**]**

• funcția de „vestire'' a începerii unui nou an.. Această funcție şi-a schimbat „conținutul'' – vestirea încheierii unui ciclu al muncilor - prin vestirea „Naşterii lui Cristos''

• funcția (ante-pre-) maritală…Ar părea o ciudățenie dar din conținutul unor colinde (texte) asta ar rezulta. Şi nu-i de mirare. Comunitățile umane – aşezările - în străvechime la noi erau mici - 20-80 de locuințe . Pentru „a nu pieri'' trebuia cunoscut potențialul bio-social al comunității; „vizitarea'' fiecărei locuințe viza printre altele cunoaşterea „tineretului'' - cu trecerea „pe sub mână'' - „băgatul în joc''. Mai cu seamă că după încheierea sărbătorilor de iarnă începea făşangul - „ câşlegile'' – perioada î n c r e d i n ț ă r i l o r (pre-logodnă) şi a n u n ț i l o r.

• funcția de d i s t r a c ț i e – se pare că nu poate fi omisă dar a reduce colindatul şi colinda doar la atât pare o sărăcie spirituală. Desigur că buna dispoziție trebuie să însoțească manifestările de Crăciun dar pe de altă parte reducerea repertoriului doar la texte religioase în care se prezintă tânguitor „Naşterea Domnului'' parcă nu este întru-totul adecvată…

• funcția c r e ş t i n – r e l i g i o a s ă. Cu resturi disparate din mitologia greacă , romană şi orientală (Mitra - mit adus de legionarii romani originari din Orientul Apropiat şi Orientul Mijlociu)elemente religioase precreştine se regăsesc în colinde. Fără îndoială că elemente mitologice autohtone mai stau ascunse…şi parcă nici nu se permite scoaterea lor la lumină (!). Cu toate acestea, cel puțin o mitologie populară este aproape evidentă (Coman. M.). Prezentarea sfinților creştini este populară – nu „bisericească'' : aceştia se poartă ca făpturi umane cu preocupări omeneşti : Ion – SântIon – vânător, sfântul Nicolae – apărător de neam (fini-naşi); cumpărător : pahar, vig de material textil ; ş.a.- de pildă: Dumnezeu este păcurar şi se comportă ca atare (păzeşte oile, le vinde, - are suliță, topor, fluier şi - sigur - un suflet bun căci în final se lasă înduplecat de… mioare.

• funcția s p e c t a c u l a r ă - (turistică).- în sensul că se participă fie ca spectator (pentru „turişti'' de sezon) fie ca „actor'' – pe scene din țară sau străinătate .

O idee ce trebuie reținută este aceea conform căreia cuvântul ,,crăciun'' înseamnă ,,butuc''(Albania). Pus în legătură cu practica ,, trecerii focului'' peste noaptea cea mai lungă (din apropierea solstițiului de iarnă) asigură aprinderea Soarelui -,,Dies Natalis Solis Invicti''

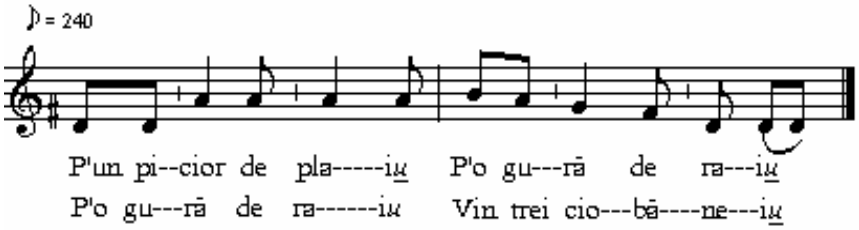
C o l i n d a este *o urare indirectă* - ca un cântec - adresată celor din casa colindată de către ceată. Pentru fiecare moment (intrare, ,,cântat'', ieşire,…traversare) şi pentru fiecare persoană (cu statut propriu – gazdă, fecior, fată, bătrâni,…) – şi situații individuale (văduve, fecior plecat, vânător, cioban, …) există colinde anume. De exemplu : pentru slujitorii bisericii se zic ,,cântece religioase'' (asimilate colindelor) specifice sărbătorii creştine a ,, Naşterii Domnului'' – numite şi ele tot colinde (impropriu) - colinde semiculte , cântece de stea (copii) sau colinde culte (de obicei coruri).

N.B. Astăzi termenul de „colindă" s-a lărgit. Fie din neştiință, fie din confuzie, fie din alte motive... – să le zicem comerciale (!?) – aproape toate productele muzicale ale iernii sunt numite , de-a valma, colinde. Atributele muzicale definitorii ale *colindelor tradiționale* (ale cetei de feciori) se regăsesc doar parțial şi neesențial în cântecele de stea (Steaua sus răsare), cântecele bisericeşti la Naşterea Domnului (Hristos se naşte; măriți-l!), cântecele (corale) culte pentru sărbătoarea Naşterii (Praznic luminos –Tim. Popovici), cântecele culte străine pentru sărbătorirea Naşterii lui Cristos. Şi alte cântece de ..atmosferă: Noapte sfântă. - Fr. .X. Gruber; Jingle bells – J. L Piertont chiar... Sanie cu zurgălăi... La care se adaugă *pluguşorul*, *sorcova,* ş.a.

Pentru colinde sunt caracteristice refrenele – cu diferite texte: ,, Florile dalbe'' (sau variante – ,,Florile-s dalbe de măr'',…); ,,Linu-i lin'' (cu variante - ,,Linu-i lin şi ruj mălin'') ; ,,Facioriță-rouăriță'' ; sau altele ciudate – eufonice (?!) - ,,ler, mior, verde'' ori ,, Dai Domnului, Doamne'' – ce nu este neaparat religios …<<(d-)ai (d)-om(n)ule , (d-)oam(n)ă >>- ,,ai omule, oamă'' - cu funcția ,,maritală'' (Bihor).De asemenea, ni se pare interesant de observat că originea refrenului ,,Leru-i ler'' ar fi în ,,Aleluiah , Domine'' după Al. Rosetti ; dar cu obârşia autohtonă - ,,naturală'', - din ,,oile lui'' - ,, oilelui'' + rotacism – ar da ,, oiler ler'' – (oi)

leru-i ler – etimologie propusă de Ion Popescu-Sireteanu , - lumea academică nu prea e de acord…

Mai notăm că în Transilvania, balada „Miorița'' circulă drept colinda ciobanului.



Dar nu numai balade au trecut în categoria colindei ci şi alte specii literare – „cântece epice'' sau altele…

3. Cu **steaua .** Copiii până la 13-14 ani se organizează şi ei în cete - „steuaşi'' ; pregătesc o **stea** (uneori cu posibilitatea rotirii acesteia) pe care o decorează cu imagini religioase sau cu „corpuri cereşti'' (Soare, Lună, stele, comete). Pe înseratul zilei de 24 decembrie pornesc la rând prin sat cu..-(colindatul ?) - cu steaua ! Repertoriul provine din/prin şcoală sau biserică - să nu uităm că „învățător'' prin multe sate era chiar „popa'' (preotul sau „dascălul'') . De aceea cântările „stelei'' sunt cu totul altele decât ale cetei de feciori-colindători. Şi, desigur, acestea au un pronunțat caracter religios. În felul acesta acolo unde ceata de feciori a pierdut din repertoriu propriu-specific s-a continuat cu piese pe care le-a vehiculat când „feciorii'' erau copii (Steaua sus răsare, Trei păstori, ş. a.). Dacă a doua jumătate a secolului XIX [lea] cântările de Crăciun care au proliferat au fost cântecele de stea, în perioada interbelică sau răspândit - tot prin şcoli (licee) şi biserică (coruri) alte cântări - „colinde religioase''. Mai apropiat de zilele noastre prin alte culte religioase – secte – au început să apară o sumedenie de „cântări la Naşterea Domnului'' . Mijloacele tehnice adecvate ajungeau mai întâi la „sectanți'' …încât aceste cântări se pot auzi in locurile cele mai aglomerate - . Nu întâmplător… Şi, ca situația

repertoriului general, de Crăciun - să fie completă mai observăm şi prezența unor cântece (religioase sau nereligioase!) din repertoriu străin - susținute în limba română… (Cui serveşte ?- la ce ?).

Am făcut această ,,lărgire'' la steuaşi deoarece ei sunt primii expuşi preluării acestor cântări neromâneşti fie prin *obligativitate* (şcolară sau familială-de cult) fie din *labilitate* (slaba rezistență la ,,tentații'') fie din *ignoranță* – necunoaşterea adevăratelor valori autohtone.

Revenind la ,,copii'' aceştia formau şi ,,bâtaşii'' – copii ,,mai mărişori''. Cam între 15-16 ani era ,,o pauză vocală''.

<< ~ Cine erau ,,bâtaşii?''

- D'ăştia mai holteraşi…d'eştia mai mare…

~ Cam de câți ani ?

-…Care cum era…şî cam de ob'spr'eçe ani…

~ Şi după ,,bâtaşi'' cine urma ?

- Căluşerii !…

~ Ați avut în sat şi ceată ce căluşeri?

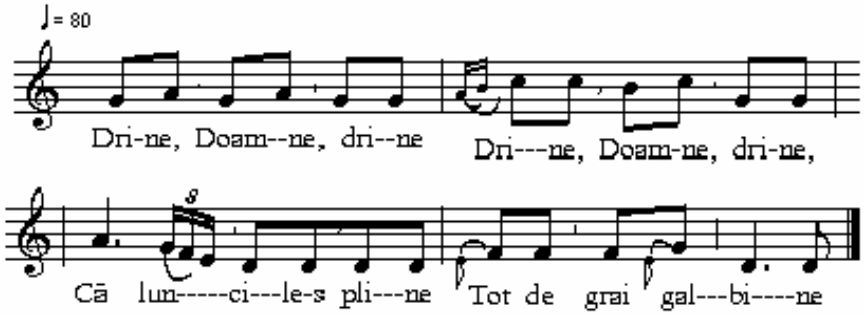
- …făce'u…>> (Voia 1984, Caiet 1)

4. Pluguşorul – obicei cu substrat agrar. În județul nostru ca şi în mare parte din Ardeal s-a practicat sub îndrumarea dascălilor. Elemente din textul pluguşorului în schimb se regăsesc în ,,urarea colacului''. Latura muzicală a ,,Pluguşorului'' prezintă interes doar ca instrumente – buhai, bici, talangă (clopot). Textul declamat este întrerupt periodic de ,,refrene'' de tipul ,,Ia mai mânați, măi !- Hăi,hăi! '' ce pregătesc intervenția ,,instrumentală'' – care deşi nu are nici ,,melodie'' nici ,,ritm organizat''- are totuşi o sonoritate inconfundabilă.

5. Sânvăsâi - cândva practicat frecvent în noaptea de An Nou … ca un ,,revelion'' - astăzi doar sporadic, ca un divertisment ,,distractiv''. La o casă se adună mai mulți tineri; pentru moment feciorii ies afară iar fetele în

cameră, pe o masă aşează ,ascuns, sub farfurii diferite obiecte ce poartă semnificație - ,,sare''- bogăție, ,,cărbune-tăciune''- urâțenie ,, bănuț''- avere, ,,piaptăn'' – făloşenie, ,,oglindă''- frumusețe, …; băieții sunt chemați şi descoperă fiecare prin ,,întâmplare-noroc'' obiectul şi… calitatea esențială a ,,fetei'' lui. Lucrurile se reiau pentru fete…Oricum pe lângă o latură de ,,previziune'' şi una distractivă, latura muzicală se limitează la ,,dansuri'' ce se înserează în decursul desfăşurării obiceiului - ne existând un repertoriu propriu.

6. Învergelatul, *înverigatul* **–** asemănător întrucâtva *sânvăsâiului* …Perechile - ,,băiat-fată'' sunt scoase de către o femeie ,,ştiutoare'' cu o v e r g e a , dintr-un vas în care sunt ,,individualizate'' câteva v e r i g i aparținătoare participanților. Cândva se zicea şi un anume cântec – la noi în județ puține persoane vârstnice (1984) îşi mai aminteau vag practicarea ,,înverigatului''…nu însă şi cântecul - ,,parcă se descânta oarecum…''.Totuşi dăm un astfel de cântec (după Tr. Mârza- Huedin)



- probabil , că inițial avea rostul de a lăuda…gospodarul.

7. Sorcova. Obicei puțin practicat la noi. Sub influența şcolii, la sate s-a introdus în practica copiilor(6,7 – 12,13 ani) grupați câte 2-3. Textul urează stare de bine pentru cei sorcoviți. Copiii, pe alocuri, au o ,,sorcovă'' confecționată floral. Melodia simplă - tip *bi*cordie sau *bi*tonie, are o ritmică specifică copiilor- grupe de optimi combinate destul de rar cu pătrimi.

8. Cerbul - obicei străvechi, de prosperitate, de bunăstare. Cerbul - măreție, forță şi frumusețe – dar şi stricător (iarna distruge ramurile tinere ale

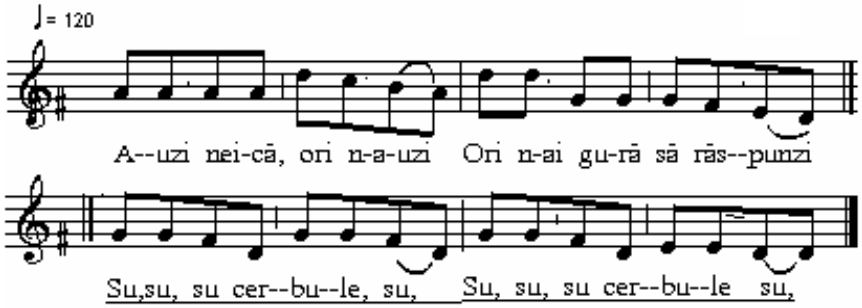
pomilor- ,,rupse viță de mlădiță / Şi le luă-n dalbe cornițe'') este mai observabil de către locuitorii de la sat decât *fiorosul leu* ,(neîntâlnit la noi) sau *vicleanul lup* ori *brutalul urs* – şi aceştia se regăsesc în ,,practici folclorice''. C e r b u l se practică în perioada de după Crăciun. În Țara Hațegului are o desfăşurare impresionantă : ,,ceata cerbului'' - personaje ce însoțesc cerbul –vânătorul, blojul , fluieraşul (muzicantul) –fiecare au ,,partitura'' lor .Intrat în gospodărie (Cârneşti) ,,cerbul are 7 jocuri de făcut''. Melodiile sunt în parte anume a ,,cerbului'' - în bună parte s-au schimbat.

În localitatea Voia (Balşa) există şi un cântec anume…

<<…~ Cum ,,ziceau'' la cerb ?

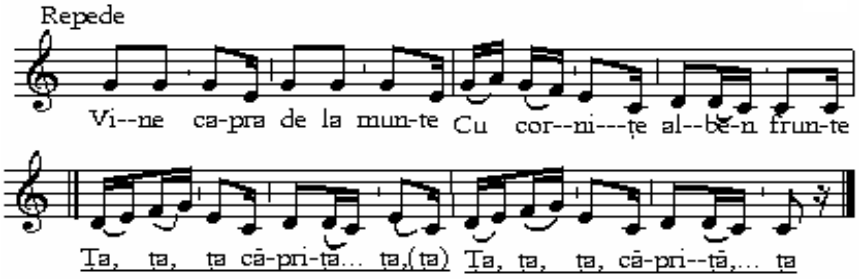
- Su, su, su, -cerbule su / Că pe ţiñe coarñe nu-s /

Că le-am pus după cuptor*i* /…



Momentul culminant al obiceiului îl reprezintă *împuşcarea cerbului* ce simbolizează încheierea unui ciclu de munci şi pregătirea următorului.

9. Turca, capra – sunt forme întâlnite prin tot județul dar se pare că elemente aduse din alte părți domină – şi se practică în principal cu scop pecuniar. Deşi are ,,joc'' melodia însoțitoare, la noi, nu este proprie. De aceea dăm una consacrată, adusă aici, de peste munți:



10. Semănatul; Chiraleisa-Ţuraleisa. Sunt obiceiuri înrudite şi oarecum asemănătoare…Sunt practicate de către copii între 5 şi 13 ani. ,,Kiraleisa''-probabil din ,,Kyrie eleison'' măi practicat, în nordul ţării. ,,Semănatul'' – s-a practicat tot mai puţin în judeţul nostru. În unele localităţi chiar gazda punea boabe în vase iar cu lumânarea de la ,,popa cu crucea'' încerca să prevadă ,,rodnicia'' în anul respectiv- dacă se prindeau multe seminţe de lumânarea de curând stinsă. - copiii au ,,străiţiuci'' cu boabe (grâu, secară, orz, ovăz,…,,cucuruz - nu prea…''-?!-); aceste seminţe le aruncă în curţi, în case - înaintea gazdei – rostind versuri de prosperitate (ca la sorcovă):
…,, Să ploaie,/ să ningă / De aţă(?) (gheaţă !) nu facă / Grâu să crească / Frumos să rodească /…''

11. Craii, - Irozii , Vicleim-ul; Nu sunt obiceiuri folclorice ci ,,teatru religios'' popular, desigur, de origine nefolclorică (cel puţin semicultă) căci cândva era jucat de ,,slujitorii bisericii'' (preoţi, dascăli - în biserici) apoi …preluat de popor …prin mijlocirea şcolii. (De altfel şi astăzi-2006- tot prin şcoală, dar … cu copiii.) Partea muzicală conţine cântece de stea sau asemenea acestora, ,,colinde(?)-cântece'' bisericeşti ca text şi melodie. (vezi-V.Molodeţ – ,,Cântecele irozilor şi cântece de stea'')

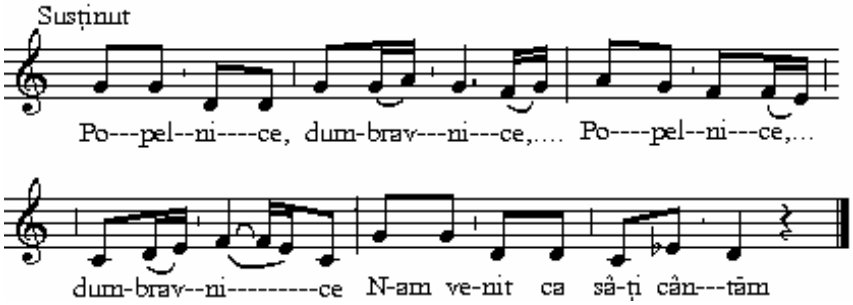
N. B. Fără îndoială mai sunt şi alte obiceiuri sau practici folclorice ce se manifestă în perioada sărbătorilor de iarnă . Am prezentat aici doar acelea ce se disting clar în judeţul nostru şi sunt însoţite de parte muzicală specifică. Pe celelalte doar le amintim: *indreiul - zîua lupului*, *godinetele ăl şchiop*, *Niculaş*, *Ignat* cu povestea lui, *jupânul*, practici de previziune – *număratul parilor*, ş. a. – …*obiceiul căluşeresc* (Romos).

În alte părţi ale ţării desigur că mai sunt şi alte obiceiuri…,,importante'' – mai cu seamă în Moldova : *Pluguşorul* adulţilor, *capră, urs, malanca-mascaţii*, t*eatru nereligios* ...

B. Obiceiuri de primăvară şi vară. În general manifestările folclorice din această perioadă sunt legate de specificul muncilor de la țară – cultivarea pământului şi creşterea animalelor. De aceea el nu sunt strict legate de o anumită dată ci „…în preajma…'' mai ales că *starea vremii* la aceiaşi dată *diferă* de *la şes - la munte* . Unele dintre practici au mai puțină legătură cu m u n c i l e agricole ci vizează viața socială proprie – ca individ şi în relație cu obştea. – (popelnicul, Strigarea peste sat, ş. a.). În cele mai multe se regăsesc resturi de ritualuri străvechi – începere anului la 1 Martie (!), reînvierea naturii, …

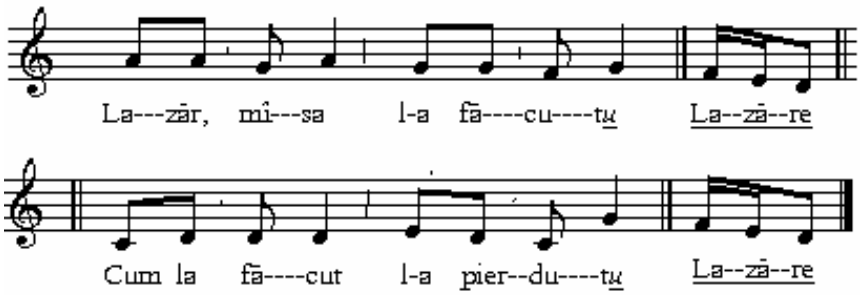
Astăzi, de multe ori, obiceiurile de primăvară şi vară se transformă în adevărate petreceri populare – spectacole cu muzică şi jocuri. Se regăsesc frecvent melodii cu sens ritualic ce se execută în momente importante – semnificative - ale obiceiurilor respective.

1. Popelnicul – Dumbravnicul ; homanul,- practicat de fete de 10-14 ani .Primăvara, devreme, fete şi băieți merg la margine de pădure şi caută o anume plantă – popelnic (dumbravnic) pe care o scot cu rădăcină (lăsând sare în locul respectiv) în acest timp unii confecționează unelte agricole - „răsteie'' şi diferite „cozi'' găsindu-şi şi de joacă – aleargă, cântă „dansează' - uneori când sunt însoțiți de adulți în preajma unui foc. La întoarcerea acasă planta se fierbe; apoi cu zeama respectivă (un fel de „ceai'' !) se spală pe păr…Rostul este acela de a grăbi creşterea părului, de a-l întări şi a-l… „dezinfecta- dezinsecta'' (După o „iarnă'' s-ar putea să fie nevoie…). Obiceiul s-a practicat până către zilele noastre… (1950). Melodia este specifică şi se întâlneşte pe o întindere mare.



2. Lăzărelul (lăzărița, lăzărica, lazărul) – ca denumire poate avea legătură ca dată calendaristică variabilă a „ Sâmbătei lui Lazăr''(cu o săptămână înainte de Paşti…„Sâmbăta Floriilor''). Probabil cândva practicat şi la noi…[(cursul inferior al Streiului)- „..numa' sărăhoii …sărăntocii lăsau fetèle să facă… .''(inf. 1980)].

Fete tinerele până la vremea măritişului (cândva la 14 ani); merg din casă în casă, uneori însoțite de femei - „ştiutoare'' (chiar mamele lor).; fetele cântă , chiuiesc şi joacă după o anume melodie consacrată: participantele sunt îmbrăcate în alb îşi aleg o „mireasă'' , iar pe cap , în păr, poartă o panglică roşie. La sfârşitul „evoluției'' primesc daruri din partea gazdei. Multe elemente ale obiceiului amintesc de colindatul feciorilor – Nu putem exclude ideea conform căreia „lăzărelul'' – practicat în lunile de primăvară , la date variabile, după caz – ar putea fi considerat omologul „colindatului '' din iarnă. Acolo unde se mai practică obiceiul este doar o ocazie de u r a r e şi de d i s t r a c ț i e pierzându-şi rostul inițial – acela de „rodire'' (– fetele… cu panglică roşie -..înflorite'' să influențeze natura – să înflorească…)

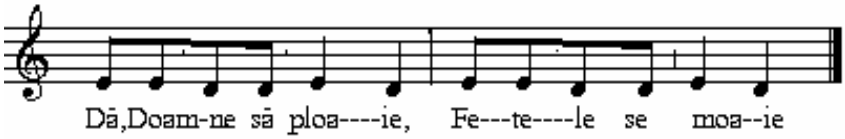


3. Dodoloaia – papalunga, paparuda. Este o practică – obicei ritualic agrar în care a p a este elementul central şi este solicitată prin invocarea ploii – condiție hotărâtoare pentru dezvoltarea plantelor.

Un *tinerel* – (băiat ,fată – rar, femeie) se îmbracă în haine depreciate(sfârtecate) şi este împodobită de la brâu în jos cu frunze şi rămurele; pe cap are o coroană de verdeață; astfel aranjată - paparuda – însoțită de un alai cam de aceiaşi vârstă merge prin sat iar însoțitorii cântă vocal

(uneori acompaniați instrumental – fluier, cândva-cimpoi) sau bat din palme ,,ritmizat''; gospodarii udă paparuda - şi pe însoțitori – ce sărind, la rândul ei stropeşte pe cei din jur cu apă de pe verdeață, strigând: ,, / Paparudă, rudă / apele să vină / ploile să ude /..''

Momentele importante ale ceremonialului sunt *stropitul* cu apă, *jocul* cu cântec şi *textul* scandat prin care se cere ploaie.

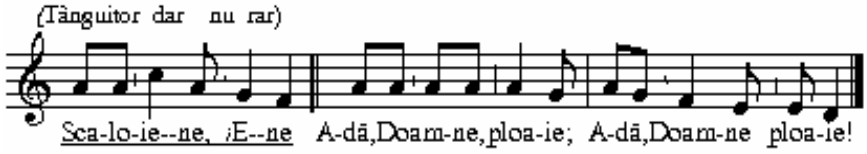


Obiceiul s-a practicat pe alocuri şi în județul Hunedoara până spre zilele noastre…(apud – E. Comişel şi N. Lungu).

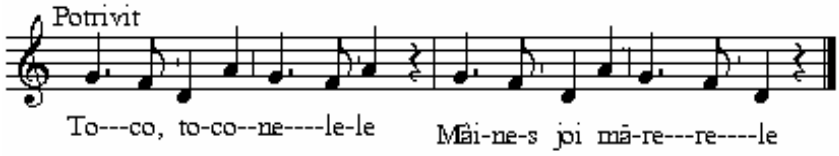
4. Scaloianul (caloian, Ene, Mumulița ploii, momâia, ududoi…). Se pare că este o practică cu obârşie străveche.

Se modelează o păpuşă din pământ -,,humă'',argilă - şi este înmormântată după ritualul străvechi…chiar bocită; este *dezgropată* şi *aruncată* în / lângă apă cu scopul de a supăra (prin dezgropare-aruncare) divinitatea care va trimite fulgere-trăznete (ca pedeapsă !? – ciudat ?!) şi în cele din urmă grindină apoi ploaie…abundentă…Desigur, obiceiul îl faceau odinioară, copiii – se presupune că ,,miroasă a cult străvechi'' (Cantemir - D M)

Notă: Deşi nu l-am semnalat în județ, dată fiind vechimea sa, am considerat că este bine de ştiut ceva despre el mai cu seamă că însăşi biserica ortodoxă are un ritual prin care se ,,cere ploaie''. Este de presupus că avea o arie largă de practicare…



5. Toconelele. Se practicau cu scopul aducerii căldurii –după ,,babe''. (≈9 martie). Legat de ,,Paşti''- miercurea din săptămâna paştilor - şi-a pierdut ,,data fixă'' şi rostul inițial – de invocare a căldurii …



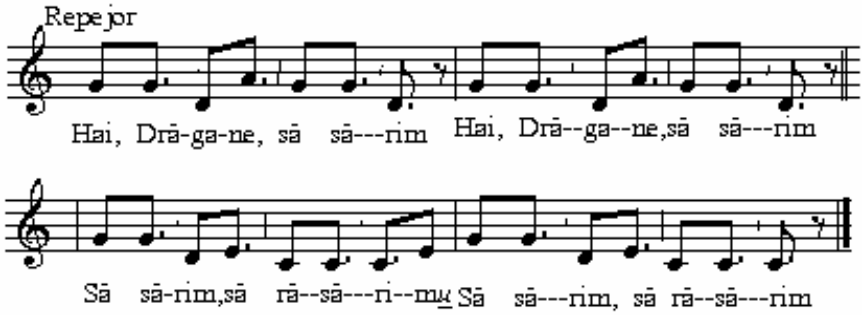
Desigur, aşa cum sugerează textul - ,,cântarea'' este însoțită probabil de ,,toacă''.

6. Drăgaica – (Sânzienele) - 24 iunie.

• Fete între 14-19 ani îmbrăcate în alb, la gât cu coliere şi salbe, flori de sânziene şi chiar piese proprii copiilor, trec prin localitate cântând şi dansând ; o desemnează pe cea mai reprezentativă (harnică, vrednică - frumoasă) şi o duc cu alai în lanul de grâu ce este aproape ,,copt'' , împodobind-o şi dându-i ,,cheile hambarelor''; ea poartă la brâu ,,sabie'' şi ,,fluier'' - îşi numeşte un partener - ,,Drăgan'' – o fată ,,travesti''. Alaiul are şi un ,,steag'' iar în vârf un mănunchi de usturoi, pelin, spice de grâu şi alte cereale…

Obiceiul a fost semnalat în partea estică a Europei- (Polonia, Ucraina, Bulgaria şi bineînțeles la români - mai mult în Muntenia şi în Moldova ; în Ardeal, elemente asemănătoare sunt ,,practicate'' la Ispas (Înălțarea Domului)

Muzical – se disting două părți: <u>*cântecul*</u> drăgăicilor (specifică) şi *hora* (joc) drăgăicilor - din repertoriul local.



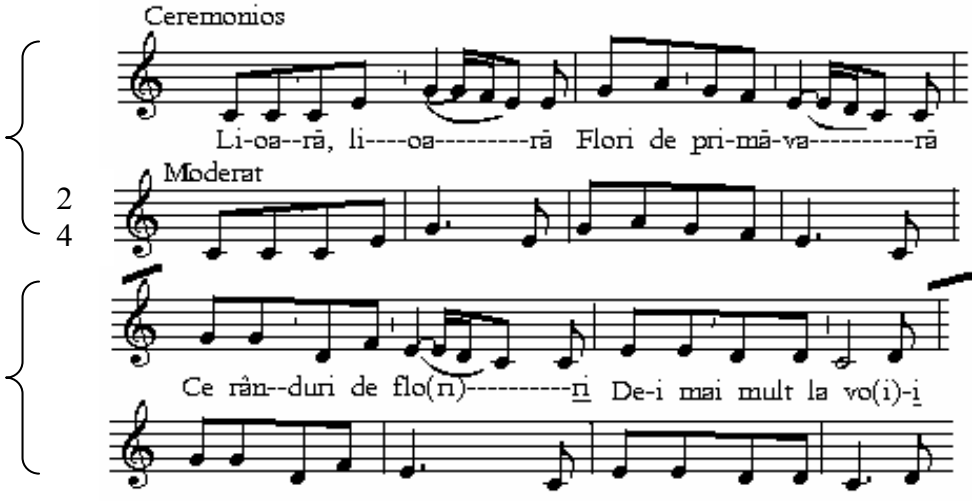
Notă .S â n z i a n a îşi are originea în (Sancta) Diana – zeița vânătorii la romani. Practici asemănătoare apar ca ,,resturi disparate'' ce şi-ar putea găsi locul în legătură cu obiceiul…

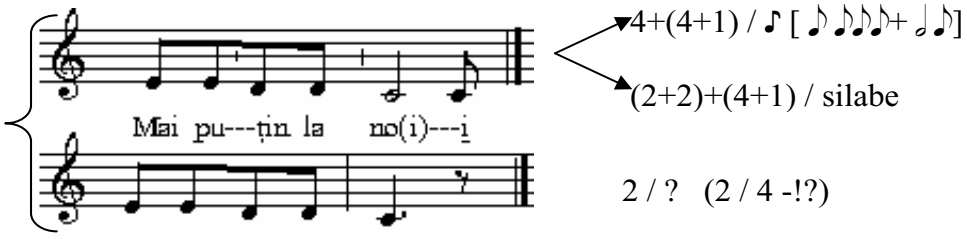
7. Hăulitul – Este un obicei străvechi prin care copii şi tinerii îşi manifestă ,,vocal'' bucuria sosirii primăverii. În nordul Gorjului s-a practicat intens.

Practic ,,cântatul'' se realizează prin emiterea vocală a unor sunete în mod aproape natural – acustic; ,,gâtul'' ca un tub – o coloană de aer ce vibrează producând sunete; rezultatul (cântecul) este un ,,hăulit - cu lovituri de glotă.

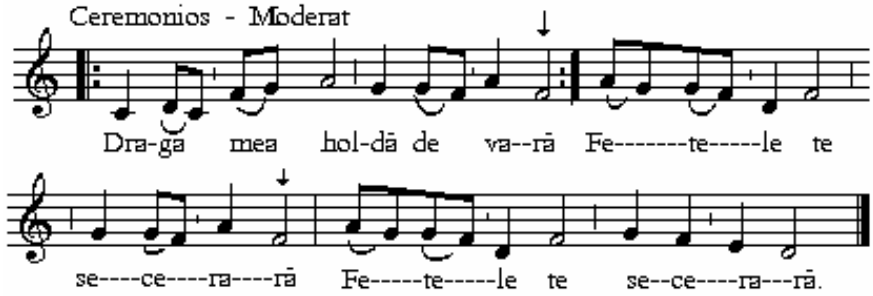
Prin ,,văile Jiurilor'' se auzea frecvent ,, Chiui de răsună valea, / Ieşi mândro şi ține-mi calea / Barem calea jumătate / ….''

8. Lioara – Un obicei întâlnit în Bihor.(Tr. Mârza). La noi în județ nu a fost consemnat …Dar în câteva colinde apare refrenul - ,,Lilioară, Lilioară''- ceea ce ne poate îndreptăți să presupunem că …,probabil, cândva s-a practicat ceva asemănător căci în ambele cazuri ,,Lilioara' 'şi ,,Lioara'' sunt…fete. Obiceiul este desul de întins – şi reclamă ceremoniosul. Fete – adolescentine (10-14 ani) îşi aleg ,,modele'' din fetele mai mari (adolescente – uneori şi dintre tinere neveste, participante şi ele la ,,obicei''). Cele două grupuri de fete se apropie cântând ,,responsorial'' textul potrivit ; perechile (ca un fel de ,,surori''- ,,surate'') se prind de mâini formând un şir ce se deplasează prin locurile cele mai importante ale localității - vatra satului, biserică, cimitir (!) şi printr-o ,, poartă'' împodobită – feleagă sau un pod . Plimbatul se face în ,,mers ceremonios'' iar melodia este adecvată ... *în ritmul vocal al paşilor în mers ceremonios.* Din cauza structurării (4+5) ,,interpreții exteriori obiceiului'' au tendința de a ,,simetriza'' (!) ritmica (4+4). Iată:





9. Cununa grâului. La sfârşitul secerişului la o gazdă, ştiutoarele împletesc o c u n u n ă (prin creştinare a devenit - „cruce'') din cele mai frumoase spice şi ea va fi purtată de fete (rar –băieți); în sat şi la casa gospodarului cununa este udată (stropită) apoi se înconjoară de trei ori masa; în cele din urmă gazda aşează cununa la…loc de cinste. Pe traseu, de la holdă la gospodari, secerătorii păşesc ceremonios pe un anume cântec:

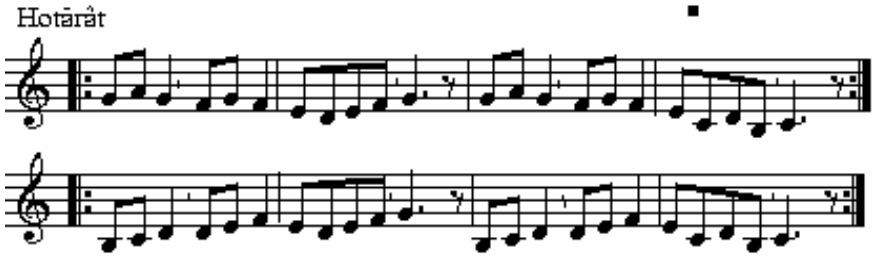


Pentru județul nostru curiozitatea este aceea că nu în terenurile joase – lunci - s-a păstrat cântecul ci în zona muntoasă - Munții Metaliferi (Voia-Hărțăgani) – probabil că „moții'' coborau la secerat în luncile Streiului şi Mureşului…

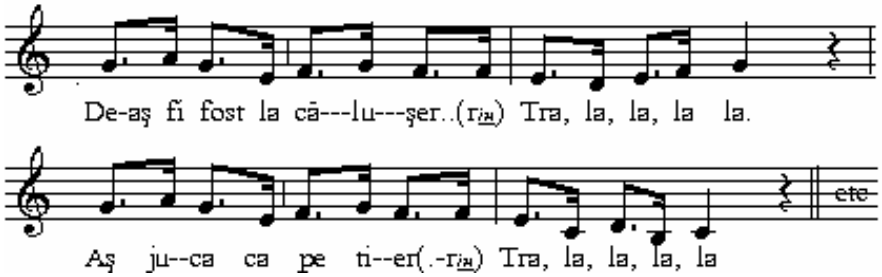
10. Căluşeriul – cândva practicat la 24 Iunie apoi în perioada sărbătorilor de iarnă - şi ca „obicei căluşeresc'' – căluşerul a rămas doar ca dans (spectaculos!) de grup. Trebuie menționat că unii „folclorişti'' îl consideră, nu fără temei, altceva decât *căluşul* (oltenesc). Căluşerul (transilvănean), după aceştia, se pare că are sursa în „dansul de salon'' al românilor…preluat de popor. Dar recuzita este asemenea cu a căluşului oltenesc – nelipsită fiind „bâta'' şi „steagul'' – chiar figurile şi poantele dansului au elemente comune – sugerarea „mersului'' (pas, trap, galop) *căluşul are iuțeală – căluşerul – dificultate*; ş.a. – ceată, vătaf, …. Sunt două

părți muzical – dansante în „ c ă l u ş e r ’’: Jocul căluşarului şi „romanul’’ – în ultimul timp tot mai puțin…

Melodia de bază pentru c ă l u ş e r în județul Hunedoara (şi nu numai – în Transilvania) este cunoscută şi sub numele de „Banul Mărăcine’’



De regulă se cântă instrumental – vioară, fluier, sau acordeon şi chiar clarinet („ clăñet’’) ori torogoată. Exista, pe alocuri, şi un text…(probabil acolo unde lipseau „băndaşi’’- muzicanți…)



Desigur acest text era doar ca „suport’’ pentru melodie. Text propriu-zis erau strigăturile de „comandă’’. **[N. B.** (pronunție locală – **căluşer*i*u’**) **]**

11. Alte obiceiuri – neînsoțite obligatoriu de „cântec’’ le-am arătat anterior - reamintim : Alimori-Moroleuca-Strigarea peste sat, Boul înstruțat, Frați de cruce, ş. a. – desigur unele „cântări’’ s-au pierdut deşi s-au semnalat ca „prezență’’ dar n-au fost consemnate în scriere muzicală…

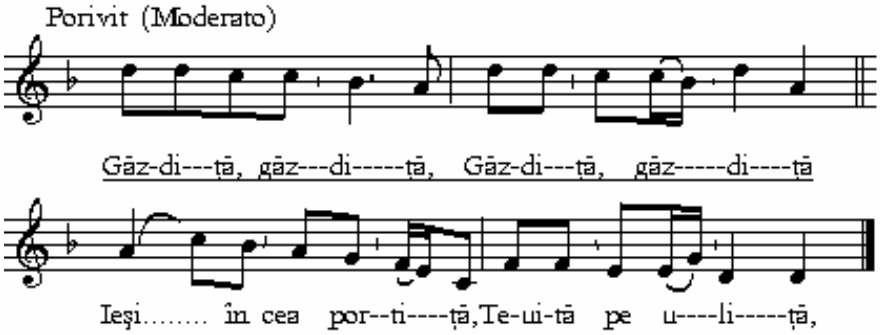
Şezătoarea. Cândva, până nu demult – în serile şi nopțile lungi de toamnă (după încheiatul lucrărilor ce țin de agricultură) şi până la desprimăvărat (când se reiau muncile) la sate, tineretul – şi nu numai- organiza şezători. Invitații se grupau după vârstă şi importanță – femeile trecute de tinerețe şi fetițele erau mai mărginaşe – în prim plan erau fetele cele mari şi

feciorii… Nu lipseau căsătoriții … mai tineri. Deşi nu avea o desfăşurare strictă; conținutul era variat îi asigura …*disciplina individuală* şi *ordinea* - se ştia că vine şi momentul interesant (de interes) pentru fiecare căci conținutul era diversificat : momente distractive (întâmplări, glume, cântece, cuvinte de duh…) momentul ,,culinar''(,,mâncărică'' şi ,,bĕuturică'') apoi dans cu strigături – chiuituri şi muzică (,,…era unu ' o' doi cu fluiera …da' jucau până-i lua dracu…'') şi jocuri de cărți sau altele …până târziu în noapte .

În şezătoare partea feminină urmărea fie formarea viitoarelor logodne fie ,, schimb de experiență'' între cele mai ştiutoare şi cele mai proaspăt căsătorite, - sau altele asemenea. La un moment dat se făceau şi şezători literare… – bune şi acelea.

Claca. Are funcție utilitară – de întrajutorare pentru persoane individuale ce trebuie ajutate sau alte situații. Munca este principalul aspect al clăcii. Desigur că pe parcurs sunt momente de divertisment iar la sfârşit, drept mulțumire, o scurtă gustare stropită cu țuică şi poate - joc.

Claca de tors este mai ,,intimă'' , desfăşurându-se în casă ; din acest motiv ea se aseamănă oarecum cu şezătoarea. Există şi un anume cântec adresat ,,gazdei'' la claca de tors



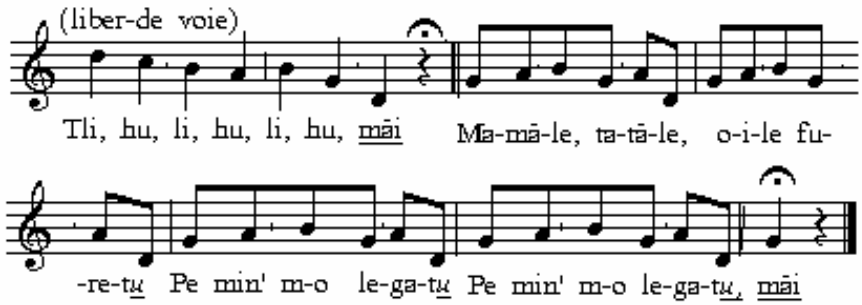
Repertoriul păstoresc

Legat de oierit – o adevărată industrie cu o tehnologie ce în principiu a rămas aceeaşi de-a lungul vremurilor, fără schimbări esențiale – repertoriul este unitar, cântarea instrumentală având cam aceleaşi rosturi în păcurărit- „ melodii-semnale''(vocal-onomatopeic,şuierat, fluierat-cu gura sau instrument.

• păstorii au avut un rol important în crearea instrumentelor specifice – fluier, caval, cimpoi,...

• ei au contribuit la răspândirea culturii populare prin transhumanță .

• În general, este asemănător (ca şi conținut), cu specific propriu – zonal, intonațional. (Apuseni, Moldova, Dobrogea, Maramureş,…).; repertoriu cuprinde semnale păstoreşti („porneala oilor''), „ la făcutul caşului'' (dans cu desfăşurare nespectaculoasă dar cu durată lungă… (?!),- „la măsuratul oilor'' - ş. a. Repertoriu cuprinde şi cântece specifice : ciobănească, jienească, …, doine (instrumentale), balade (Miorița – azi, în Ardeal (şi Hunedoara) circulă drept colinda ciobanului ; poemul muzical (muzică programatică) – „Când ciobanul şi-a pierdut oile'', „Povestea lui Tânjală, '' şi diverse piese „utilitare'' . instrument însoțitor – fluier



Folclorul vârstelor şi al obiceiurilor vieții de familie

A. Folclorul copiilor

Cele mai vechi atestări privitoare la manifestări ce țin de folclorul copiilor, pentru noi, românii, le avem de la Anton Maria del Chiaro – secretar al domnitorului Constantin Brâncoveanu - după 1700. E scrie în << Storia delle moderne revolutione della Vallachia >> - „ Să nu se pară de prisos cercetătorului că voi descrie jocurile copilăreşti / ale copiilor- nn) din Valachia… mingea, titirezul, scrânciobul, de-a caii, de-a baba oarba,…''.Autorul remarcă asemănarea acestora cu jocurile copiilor italieni, mărturie indubitabilă a originii latine a acestor… locuitori -(români) :„ cititorul va vedea în ele dovada că ei (valachii) sunt urmaşii vechilor colonişti lăsați de Traian, după cucerirea Daciei''. El constată existența şi a altor jocuri, dându-le origine.. turcă ; în realitate acelea erau ecouri ale unor vechi culturi locale sau creații recente de-ale copiilor români.

Folclorul copiilor a luat naştere la o vârstă când jocul constituie punctul central al activității fiind modul specific de exprimare şi manifestare a celor mici. [„…înțelepciunea şi dragostea copiilor este jocul,…(L. Blaga)].

Prin vers, cântec şi mişcare (joc) copilul ia contact cu mediul înconjurător – îl cunoaşte, şi-l apropie şi încearcă să-l stăpânească .

Bogat şi variat în conținut şi formă, folclorul copiilor oferă posibilitatea de a pătrunde în trecutul îndepărtat al omenirii - …în perioada „copilăriei omenirii'' – deoarece păstrează elemente ale unor culturi străvechi – obiceiuri, credințe arhaice, dar şi cunoaşterea capacității de creație, de transformare şi de moştenire a tradiției.

Privitor la originea folclorului copiilor se poate afirma (şi demonstra) că are un caracter eterogen; *productele* pot fi *proprii*, *populare* dar şi din *creaţia cultă* (românească - sau străină) – mai vechi sau m noi.

De la o vârstă fragedă, copiii produc sunete (,,vocal'' sau ,,instrumental'' –obiecte, jucării) – pe care le organizează după diferite criterii; oricum – rostul sau *funcţia* acelor ,,sonorităţi'' emise sau produse poartă un *mesaj* (,, o vrere'') devenind ulterior – ,prin ,,perfecţionare'' – m u z i c ă .

Ca mod de manifestare, folclorul copiilor este cântat, scandat, povestit, ,,dialogat'', gesticulat sau mimat. Toate acestea au devenit în timp, prin talent şi genialitate, mai ,,expresive''(arte – arta cântatului, arta ,,povestitului'' ,- proză, poezie - arta teatrală, arta coregrafică, pantomima. La fel şi ,,arta plastică''.

Ca mod de realizare artistică distingem producţii literare (ne-versificate sau versificate) şi jocuri propriu-zise *(mişcare* ,,ordonată'' de *muzică*) . Pentru îmbogăţirea expresiei sonore copiii folosesc ,,instrumente'' rudimentare pe care şi le confecţionează singuri (cei ,,mari'' pentru cei ,,mici'')- • instrumente ,,*aerofone''* - fluierici, (z-)drâmboaie, tutoaie,.. • *pseudo-instrumente* : ,,tulpini''(ceapă, salcie,), - ancii; capsulă de ghindă,…, pieaptănul,…

În funcţie de *t e m a t i c ă* şi *m o d* de realizare productele celor mici se pot clasifica în :

1.Versuri şi cântece adresate naturii (lună noua, Soare, ploaie, nori,…), vieţuitoarelor (melc, greieraş, albină, broască, cocoş,...) , plantelor…

2.Cântece legate de acţiune : de joc, de leagăn(ca joacă), numărători,….

3.Jocuri propriu-zise – legate de evenimente din viaţa omului (preluate şi/ sau imitate).

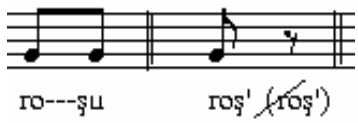
4. Cântece şi versuri legate de date calendaristice (uneori împrumutate de la adulți) – pițărăi, sorcova, pluguşorul(-copiii; adulții - cu…plugul), cântece de stea, ,,colinde'' adecvate …

5. Diverse – versuri de porecle, păcăleli, întrebări, …., ,,frământări de limbă'', vorbire păsărească,…

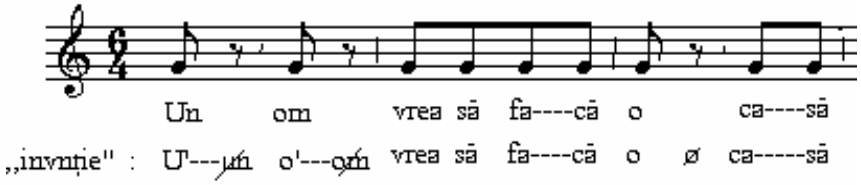
Prin cântec şi joc, în naivitatea (inocența) lui copilul crede că poate influența forțele naturii : Soarele să iasă din nori; melcul să…scoată ,,coarne'',; s. a.

În versuri bine măsurate (scandate) copii deformează cuvinte sau inventează cuvinte noi, inexistente în vorbirea obişnuită : ulcior – burcior; păpădie-die, ş.a.

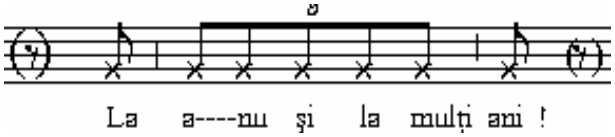
Ritmica - Aşa cum am mai arătat , versurile copiilor au un număr variabil de silabe (2-12) bazate pe seria de două optimi - uneori o silabă înlocuiră cu ,,pauză''



uneori în combinații:

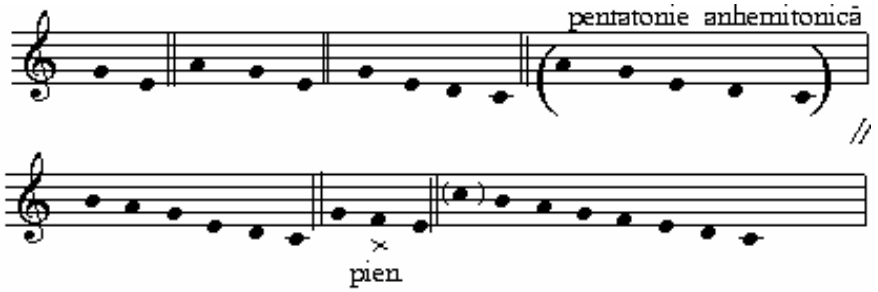


Aşa cum s-a văzut anterior (ritmul copiilor) pot să apară ,,subdiviziuni'' sau chiar divizări excepționale-triolete sau mai complicate:

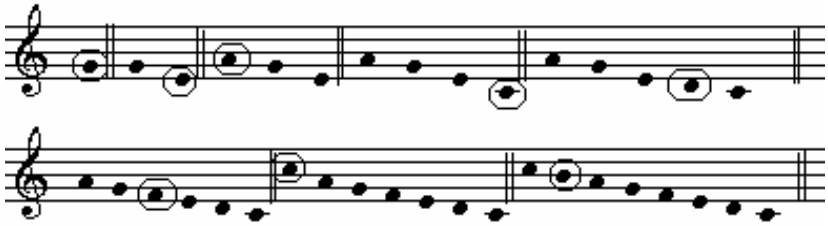


- ş. a. (vezi –ritmul copiilor)

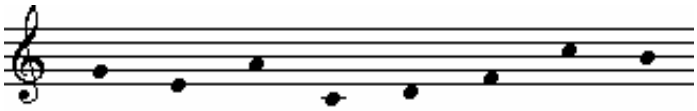
Melodica – Cântecele copiilor au material sonor redus – apropiat vorbirii (parlato), - scărițe muzicale cu note puține - melodii simple, silabice, evoluând pe trepte apropiate (2^{dă} , 3^{tă} m) - rar salturi de 4^{tă} p mai rar 8^{ava} sau 5^{tă} . O ,,dezvoltare'' a ,,scării sonore'' poate să arate astfel:



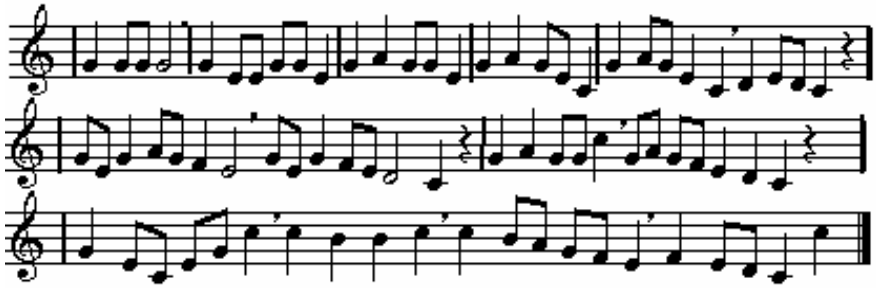
De altfel pentru depistarea ,,stării vocale'' şi pentru dezvoltarea calităților vocale ordinea de exersare se face respectând ,,ordinea dezvoltării melodice a scărițelor''.



Sau, schematizând - ,,ordinea apariției notelor în dezvoltarea melodică a cântecelor''

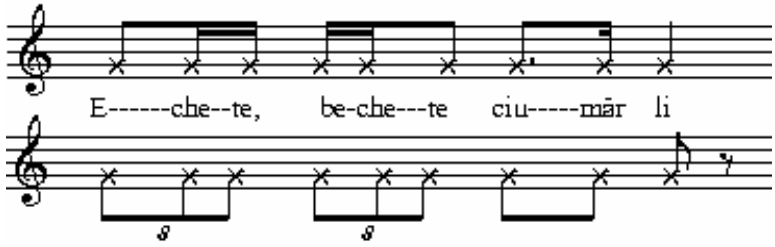


Iată şi …,,cântecèle'' de-ale copiilor.



Forma arhitectonică. Spre deosebire de cântecul adulților ,, forma'' productelor muzicale ale copiilor ne este dată de ,,rândul melodic'' (şi

fragmentarea lui sau ,,picioare'') ci de *m o t i v* ce are o durată constantă – seriile de ♪-imi [note/(cu)/pauze] ,,grupate câte două'' dar ce pot avea ,,structuri evoluate''



sau chiar anacruza (vezi, ante : cocoş, bengoş…..)

Cântecul de leagăn

Particularitatea limbajului muzical vocal de a fi supus unei evoluții mai lente decât limbajul verbal cât şi de a se putea manifesta independent de acesta – doar prin fredonare sau diferite silabe lipsite de înțeles ,,noțional'', repetate uniform , i-a creat , în decursul timpului, o existență diferită de cea a textului.

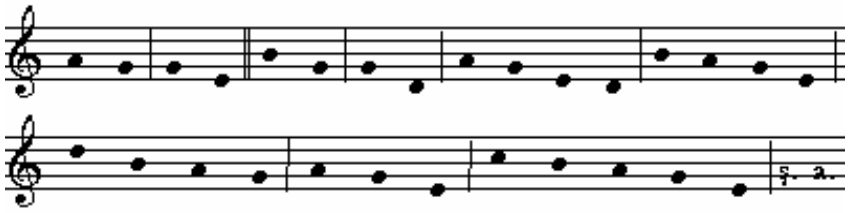
Întâlnim în cântecele de leagăn sunete de structură *premuzicală* (sunete, ,şoptite'', ,,alunecări''- glissando-uri, ş. a.) a căror execuție nu este conştientizată ca ,,muzică'' iar emiterea lor este cu totul neîngrădită intonațional - liberă (spontană) ce printr-un contur oscilant urmăresc fidel inflexiunile - ,,modulările''- afective ale vorbirii; şi de asemenea se constată lipsa unui sunet ,,central'', polarizator – ca în cazul scărițelor *pre*pentatonice

În cântecul de leagăn se manifestă tendința preferențială pentru formarea unor intervale de $3^{\text{ță}}$ m descendentă (↓ , rar ascendentă [$3^{\text{ță}}$ m(↑)] – în ,,încheiere'', $3^{\text{ță}}$ M(↓); $4^{\text{tă}}$ p(↓) –dar în final (↑); Mai puțin 5^{ta}p – doar la sfârşit de rând melodic.

Sistemele sonore. [,,scărițe''(cu sunete-note puține), scări, moduri, -,,game'']. Structurile sonore sunt de la cele *pre*modale până cele penta*tonice*-penta*cordice* şi moduri hepta/octo - *cordice*. De regulă <u>scările sunt diatonice</u>

- uneori trepte modificate apar în cadența finală – după specificul zonei, acolo unde este cazul. D. e. - la noi, uneori – cadența frigică (tr II↓) - mai ales în melodii ,,împrumutate'' din alte specii (cântec).

Iată câteva structuri sonore – scărițe şi scări – desprinse din repertoriul… de leagăn:



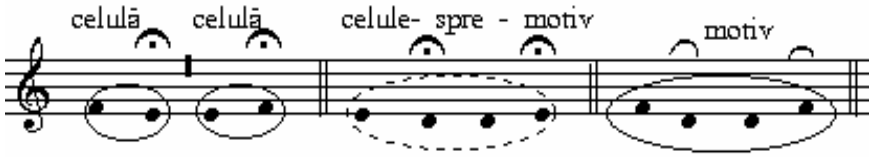
Forma arhitectonică.În decursul evoluției milenare s-a putut ca de la o formă incipientă a unui prim sistem - ce putea semnifica chiar perioada premuzicală (,,incipient'' socială) - aflată la granița dintre limbajul vorbit şi cel muzical –să se închege cu timpul în o serie de sisteme ale formei din ce în ce mai dezvoltate…până spre cântece cu o linie melodică amplă şi complexă – de la sisteme primare ce corespund unor situații psihofizice - în care se evidențiază celulele sistemului *parlato* ,,melopeizat''(,,tânguitor'') – ,,ca un gungurit''- ce se amplifică (-evoluează-) la 3-4 ,,rânduri melodice'' diferite. Acest ,,murmurat''- cu un ,,ambitus'' restrâns la $2^{dă}$ M, $3^{ță}$ m, $3^{ță}$M, $4^{tă}$p, ce se lărgeşte către…$8^{avă}$ şi
($9^{nă}$).. Acestea sunt fapte – aspecte, evidențe - ale creației artistice şi concepției practicantelor cântecului de leagăn.. de-a lungul timpului

În realizările muzicale străvechi se regăsesc sisteme de ,, versificație'' – de articulare silabică pe 4 silabe; în structura sistemelor mai evoluate – pe emistih se suprapun perfect 4s [+ 4s = 8s.(versul octosilabic)]

Celula muzicală reprezintă embrionul formei cântecului de leagăn dar într-o manieră de existență aproape total diferită de celelalte categorii folclorice(muzicale) . Ea (celula) se caracterizează prin corespondență organică cu celula bisilabică a textului sau mai bine zis a *pulsației*

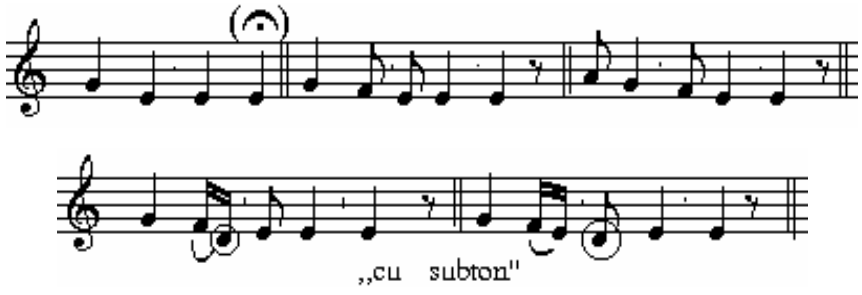
psihofiziologice implicată în activitatea de adormire a copilului – „legănarea'' ; astfel, ne apare strict determinată şi dependentă de acțiunea „a d o r m i r i i '' - corespunde impulsului primar vital - „oscilant'' - „pendulant'' – „du-te – vino'' . Celula muzicală bisilabică se situează la baza caracterului m e l o p e i c – iar în cântecul de leagăn este evidențiat în stadiile de evoluție a lui; este prezentă oriunde pe parcursul cântecului de leagăn – (ca onomatopee sau formule de adormire – „na-ni, na-ni'' , „abuă'' - „s, s, …'', ş. a.

Celulele ascendente din cuprinsul cântecului, în etapele evoluate ale acestuia, arată o schimbare a funcționalității celor două sunete din componența celulei primare; asistăm la o transformare a structurii melodiei cântecului de leagăn, din structură celulară (de 2 silabe) într-o structură motivică - devenită fundamentală în cântecul evoluat. Cam în felul următor:



• cadența finală tipică se realizează printr-un motiv special - „ motivul finalei repetate'' – uneori cu / prin subton.

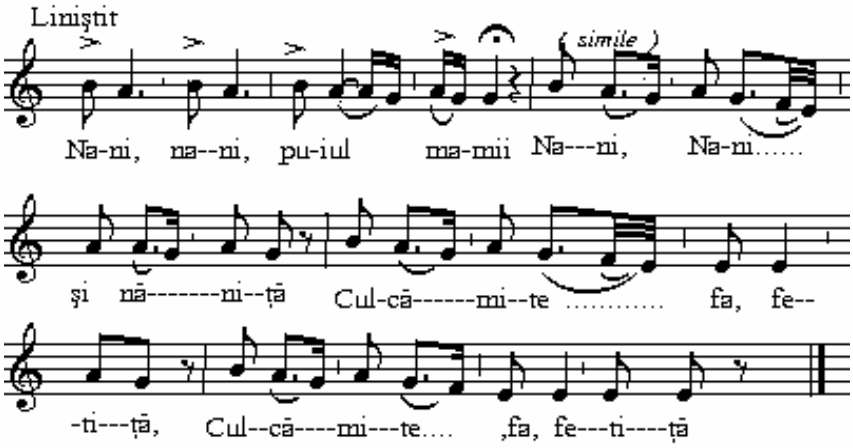
• privitor la formă se relevă existența unui sistem general oarecum labil ce reprezintă modalitatea de exprimare liberă a diferitelor părți în execuția cântecului de leagăn în momentul îndepliniri funcțiilor sale principale: de adormire, de liniştire, de proiectare a viitorului…pruncului,…Cântecul de leagăn având o formă axată pe 4 rânduri melodice conținând 2 propoziții muzicale de structură celulară, împrumută celulele sau le repetă – uneori, în cadență, - modificându-le (variații)



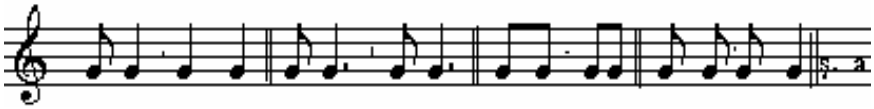
Ritmica deține un rol decisiv în cântecul de leagăn; ritmul pare ca un ,,impuls primar'' determinat de necesitatea adormirii copilului într-o ambianță de dragoste, de ocrotire şi de speranță…

• în cântecul de leagăn valoarea duratei ,,timpului'' se poate reprezenta prin ♩♩ ♩. sau ♪ - firesc, în combinații de natură iambică - ♪♩ - sau trohaică - ♩♪ - . Existența ,,timpului ritmic primar'' ne atestă şi faptul că în cântecul de leagăn *metrica*, *ritmul* şi *sunetul muzical* se suprapun perfect.

• În ,,zicerea'' cântecului de leagăn se poate observa cum o celulă ritmică este menținută fie ca intonare propriu-zisă fie ca muzicalitate, onomatopee sau formulă de adormire



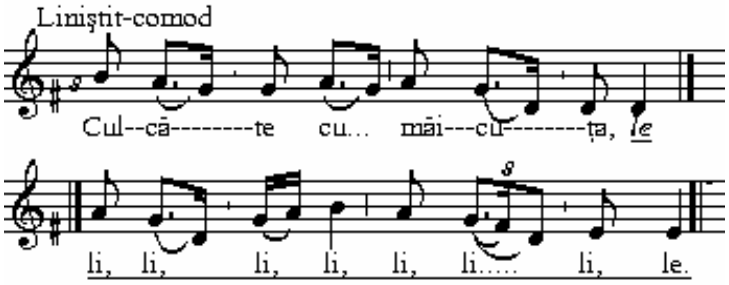
• M o t i v u l ritmic este alcătuit în general din 4 picioare metrice(rând melodic) ; caracteristic este repetarea de obicei constantă pe întreaga melodie – motivul ritmic fiind în acest caz indicatorul nivelului vechimii cântecului de leagăn respectiv:



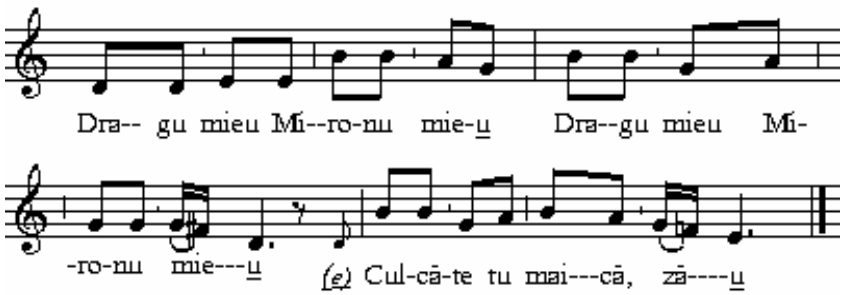
• Trioletul îl găsim rareori şi atunci ca ,,rezultat'' al limbajului vorbit - din unele secvențe ale cântecului de leagăn – sau ,,adaptează'' din mers numărul silabelor la cel al ,,pulsațiilor primare'' - tiparul ritmic - al melodiei..

• Se constată o preferință pentru ♪-ime ca unitate de timp în stilul melopeic - cu desfăşurare curgătoare. Dar nu sunt excluse şi alte valori (vezi-ante)

• Stilul de execuție al cântecului de leagăn este cel ..silabic'', uneori cu uşoare melisme (mai cu seamă când „ interpreta'' are calități vocale bune); modalitatea de execuție melopeică („ tânguire murmurată'') se realizează prin folosirea repetată a celulei primare sau a motivelor muzicale provenite din asocierea acestora dând cântecului un caracter specific; execuția parlato –melopeică se caracterizează prin mers ascendent pe semitonuri - „parlato'' în proză apare prin folosirea tehnicii „recto-tono'' ce se execută de regulă mai vioi, conform limbajului vorbit; iată, din Bihor :



Hunedorenii – localnicii - stau destul de slab la acest gen muzical. S-au semnalat şi consemnat câteva – la Boşorod şi în Ținutul Pădurenilor (Cerbăl,1954) dar , cum se practică adesea – şi cu alte specii - unde melodia specifică s-a pierdut se împrumută melodii aparținătoare altora… – de obicei … „cântecul propriu-zis de stil vechi''. Desigur, într-un ritm vorbit (parlato - „ad libitum '')



Repertoriul obiceiurilor legate de *momente importante ale vieții omului*

Desigur că n a ş t e r e a , c ă s ă t o r i a şi m o a r t e a sunt evenimentele ce jalonează existența umană .Numai că la o privire mai atentă se constată că acestea se succed totuşi ciclic deschis – nu ca un cerc ci ca o ,,spirală ; adică traseul ,,naştere'' - ,,căsătorie'' -,,moarte'' deşi se simt individual – sunt trăite individual totuşi obştea (comunitatea-societatea) ce consemnează – le marchează social. De-a lungul vremii importanța acestor întâmplări a variat din anumite motive – dintre care cele ce țin de starea *economică* au ponderea cea mai mare , dar şi de ordin *religios* deşi pentru români *ortodoxia* a păstrat în timp ritualuri adecvate ….Aşa încât pe lângă practici tradiționale (multe *precreştine*) se întâlnesc şi religioase s-au, cel mai adesea, practici străvechi au fost încreştinate . De altfel asta se întâmpla ca ceva ,,normal'' din moment ce chiar popoare întregi se (în)creştinau la ..comandă.

Aşa cum obiceiurile de peste an – Crăciunul, Anul Nou, şi altele - sunt însoțite de cântece anume, tot aşa şi evenimentele importante din viața omului au un repertoriu propriu .

În cele ce urmează nu neam propus să facem o prezentare largă a celor trei evenimente importante din viața omului – naşterea , căsătoria şi moartea – ci doar referiri la momentele în care ,,cântecul'' are ceva de…subliniat

• Naşterea.

Există practici folclorice (astăzi, nu foarte multe) ce sunt legate de naştere. În județul nostru se pare că au fost abandonate căci ,,cineva , pe undeva îşi mai amintesc parcă de … ursitoare…'' ; deci ceva-ceva totuşi s-a practicat…Poate nu cu ,, melodie'' dar un text rostit adecvat - …probabil.

Dacă pentru ,,naştere''- propriu-zis cântările noastre au cam dispărut , nici pentru perioada imediat următoare nu s-au păstrat prea bine - …este vorba de ,,cântecul de leagăn'' prezentat mai sus.

• Căsătoria. Este de înțeles că nunta reprezintă cea mai spectaculoasă manifestare la cere participă ca ,,protagonist'' fiecare dintre noi. Căsătoria cuprinde trei etape – *logodna* ; *nunta* ; şi perioada de *după nuntă* - până la…moarte. Numai că între timp … apar ,,roadele'' căsătoriei – noile…ființe – pruncii, coconii - ce reiau ciclul…

Cererea în căsătorie ,desigur, se făcea destul de des prin intermediul ,,peținitorilor''.

În legătură cu perioada de ,,prelogodnă'' şi ,,logodnă'' …aşa cum arătam undeva, în perioada imediat următoare sărbătorilor de iarnă, - încep ,,încredințările'' - respectiv ,,făşangul'' - în care perechile de tineri ce s-au ,,simțit reciproc'' - s-au cunoscut mai bine (se potrivesc - ,,se lovesc'' -!-) cu ocazia sărbătorilor - colindat, sânvăsâi, număratul parilor'', ş. a. - .

Cândva – nu de foarte mult (≈ 1900) - *încredințările* erau consemnate la ,,primar'' – chiar se dădea o sumă de bani – o ,,garanție''.

Nunta era un prilej de bună dispoziție, - de solemnitate - de veselie… pentru membri obştei. În felul acesta obştea îşi vedea asigurată perpetuarea – urmând … să se nască copii ce vor deveni la rândul lor membri ai colectivității. Nunta se anunța de către ,,chemători'' - (vornici). Ei aveau

un *baston înflorat* (ca la căluşeri)o *ţinută de sărbătoare* , şi o *ploscă* cu băutură – şi înmânau ,,invitaţiile''(desigur , nu prea de demult - ≈ 1900 …) . Fiind un ,,spectacol'' total pentru obşte – nunta avea personaje cu roluri precise -: *mirii* (*mireasa* şi *mirele*), *naşii* - uneori ,,două rânduri'' (două perechi) de naşi, *socri mari* şi *socri mici*, ,,*vornicii*'', *druştele* fetele din partea miresii – acolo unde şi când era cazul), *stegarul*- brădarul (purtătorul ,,steagului'' sau a ,,bradului'' ce se împodobea la mire…) , *lăutarii (*-băndaşii-), *socăciţele* (,, bucătăresele'') şi bineînţeles, *nuntaşii* - chemaţii (,,invitaţii'') … Reamintim că la unele momente participă toată obştea mai ales că uneori lucrurile se desfăşoară simultan în mai multe locuri.

Despărţirea miresei de fete, a mirelui de feciori se făcea printr-un fel de petrecerea a tineretului - ,, şărămpău''(termen local – oare are legătură cu ,,ştrampăl'' , ,,crampăl'', ,,crampăn'' = pahar cu ţuică ?).

Împodobirea miresei de către ,,ştiutoare'' era însoţită de cântec.

Cererea în căsătorie - ,,peţirea '' - era publică ; asista întreaga comunitate şi era ca un spectacol cu momente distractive în care totul este asemuit cu o… vânătoare - vânatul fiind în cele din urmă …..,,ciuta spărioasă'' mult dorită de către ,, mirel tinerel'' (vezi - colinde !).

Fiind un obicei de ,,fală'' nunta era primitoare de elemente noi încât pe lângă aspecte străvechi surprind elementele moderne adăugate în perioade diferite. De altfel, cununia civilă - la primărie – are o anume seriozitate (legi, drepturi, obligaţii,..) apoi cununia religioasă – la biserică - după care , înainte de intrare la ,,ospăţ'' era un moment dansant general – participa toată suflarea…Participarea la ospăţ era selectivă – doar adulţii – căci erau tot felul de momente-întâmplări ce erau potrivite doar la ospăţ.

Nunta ţinea ,,trei zile'' … poate mai mult (!) căci joi seara avea loc ,,banchetul de despărţire'' de flăcăi , respectiv, de fete şi se începea pregătirea bucatelor pentru ,,uspăţ'' .În unele părţi în ziua nunţii părul

protagonistei are o pieptănătură iar trecerea la „ neveste'' ducea şi la altă pieptănătură iar pentru „el''- *bărbieritul* era un moment semnificativ.

Un element important al nunții era „zestrea'' – de altfel ea era pertractată anterior – la…„încredințare''. Nu-i vorbă…că se fac şi daruri pentru noua familie şi se dansează mireasa – pe bani…

La „momente distractive'' trebuie amintit …furatul miresei, sustrasul încălțămintei miresei – (pantoful)-,apoi „jocul conciului ''din acest moment tinerii se retrag, *ospățul* continuând doar în prezența adulților căci urmează episoade la care prezența celor necăsătoriți nu este încuviințată… „ adusul găinii'' de către socăcițe este însoțit de conversație savuroasă cu naşul care plăteşte găina, ş. a…

După miezul nopții, spre zori, mesenii auzind marşul de plecare încheie petrecerea…muzicanții conduc naşii după care revin la …fereastra proaspeților căsătoriți trezindu-i din somn…

Din această prezentare (lapidară şi lacunară) reiese că în nuntă se regăsesc ***producte literare*** (- orații, conăcării, strigături.), ***manifestări coregrafice*** – (unele aparținând doar nunții - ritualuri proprii: jocul miresei, în toate provinciile țării apoi, „zonal'', jocul druştelor, al steagului, jocul bradului - pomului) şi ***creații muzicale*** , dintre care unele proprii nunții – dar în „variante'' : *cântecul miresei* cu denumiri locale -„De jele la mireasă'', (Oaş, Maramureş, Bucovina) „ Aleruitul miresei'' în care refrenul „ler fiicuță'' dă numele cântecului… „Gogea miresei'' (Transilvania) „govie'' (Banat) , ş. a.

Pentru băştinaşii județului nostru - în principal a Ținutului Pădurenilor - nunta este un moment de o mare importanță pentru fiecare ființă ca şi pentru colectivitate - un ceremonial impresionant – într-o atmosferă de sărbătoare – un „spectacol'' popular total. Este de presupus (din manifestări

ciudate ce par a fi „relicve'',…„frânturi'') că existau practici a căror semnificație, astăzi, s-a pierdut.

Cântecele sunt zise în grup - „mai mulți… laolaltă'', la unison;– un cântec anume, cel puțin ca text…- la fiecare „episod'' al nunții : gătitul miresei, despărțirea de părinți, sosirea la mire (la socri), „învelitul miresei'' cu schimbarea coafurii - „ conci de nevastă '' , ş. a.

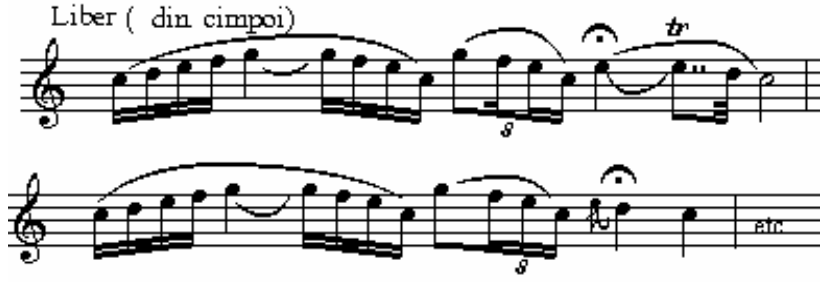
Cântecele din repertoriul nupțial – de nuntă – au text ce este purtat de melodii ce se pot grupa în:

■ Melodii de origine veche ; • au *scări muzicale reduse* - în ambitus de până la 5^{tă} – uneori 6^{tă} şi sunet de sprijin (4^{tă} ↓); • *ornamentație bogată*, cu sunete în cadențe interioare, - şi pe alte note ; • *traseu melodic specific* ; • *formă strofică de tip binar* (două rânduri melodice – A,B - cu articulări caracteristice; „motivul muzical'' ce coincide cu un emistih ; • *cadența finală* (la sfârşitul „strofei melodice'') se face prin prelungirea penultimului sunet , pe treapta II, şi aşezarea îndelungată pe tr. I. • *ritmul* acestor cântece se înscrie sistemului *parlando*.

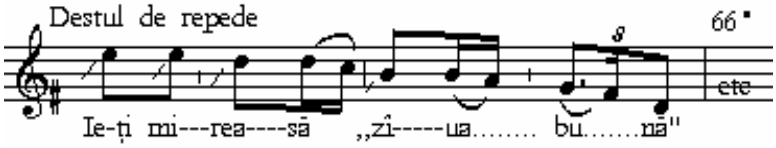
■ O altă grupă de melodii aparțin vremilor mai apropiate. Scări muzicale „complete'' – octocordii - şi încă lărgite dar în care se depistează structuri (de tip pentatonic) proprii straturilor mai vechi , cu un „cursus'' melodic „crenelat-ondulat'', cu mai puține ornamente ; apare oscilația modală „major-minor'' şi au o ritmică mai decisă - într-un tempo bine susținut - „quasi giusto''; forma strofică articulată „patrat'' are doar două fraze –cu repetare şi constituirea refrenului (din fraza „B'' sau ‚rar, din fraza „A'')

■ O grupă ce pare că se dezvoltă este aceea a „cântecelor mai noi'' ce se nasc prin suprapunerea nu întotdeauna fericită(!), a unui text (făcut !) peste o melodie aparținând altui gen (cu deosebire „cântecului propriu-zis'' de stil modern. Dar aceste cântări (noi) interpretate într-o manieră adecvată – în „rubato'' şi „solemn''- schimbă caracterul melodiei în „ceremonios''.

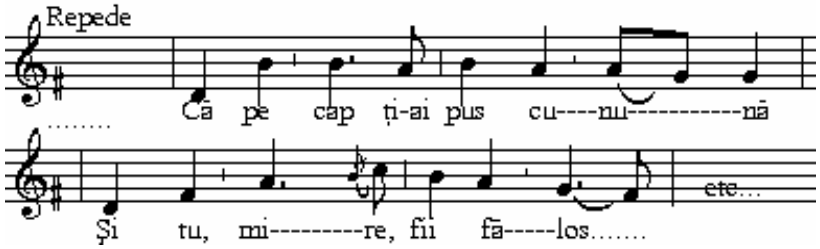
Piese instrumentale propriu-zise de nuntă sunt puține (E C -1955) o variantă melodică a cântecului miresei şi o melodie *marş* - „ Pă drum''…



- cântecul miresei .(Goleş – fragment)



- La ieşire din biserică – de la cununia religioasă (Hațeg ! - ?)

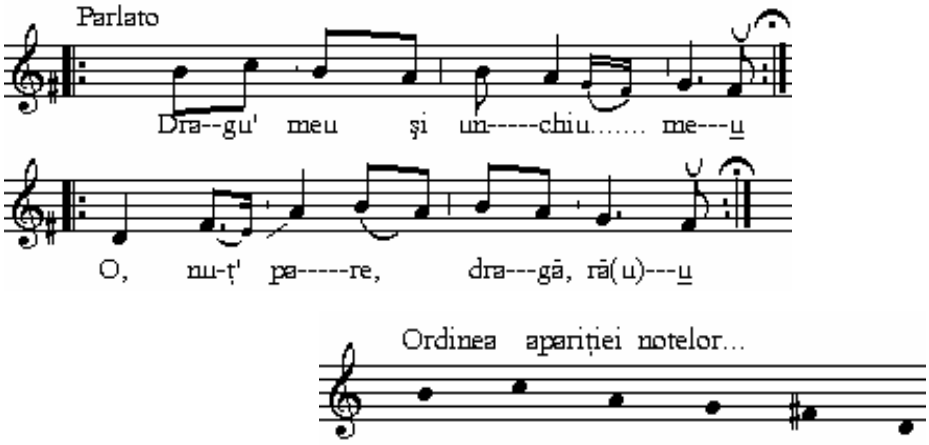


<u>Moartea</u> -În vremuri străvechi, precreştine, practicile legate de „moarte'' erau - şi ele – prinse într-un sistem ritualic, însoțit de „muzică'' - sunete produse cu „instrumente rudimentare'' şi „vocal''- incantații, invocări -… melopeizate…Desigur, odată cu apariția religiei, ritualurile evoluează – şi, sigur muzica se rafinează…Despre religia străveche – cu zeul central, Zamolxis - nu ne-au rămas prea multe documente ...materiale (şi care există sunt greu de depistat şi de „accesat'' !). În schimb au rămas „cântări'' ce potrivit structurilor lor par a veni din antichitatea precreştină. În timp unele s-au pierdut, altele au suferit transformări (mai mici sau mai mari) şi s-au adăugat câteva . Din „piesele muzicale'' mai

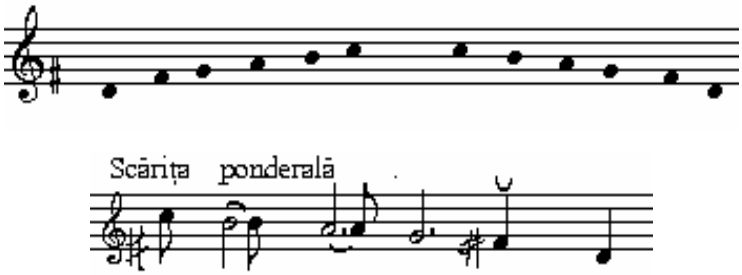
cunoscute practicate încă şi astăzi amintim : *semnale funebre* (clopot, toacă,…bucium,..), *cântecul bradului*, *cântecul zorilor*, *cântece de priveghi* – pe alocuri cu *jocuri specifice* ;…şi, mai apropiat de zilele noastre- - *verşul de jale* . Cândva cel mai practicat era *bocetul*.

În judeţul Hunedoara, iarăşi Ţinutul Pădurenilor este păstrătorul încă viu a multor practici legate de moarte. Iată:

Bocetul- este înţeles de folclorişti (etnomuzicologi) ca „o revărsare melodică a părerii de rău'' după defunct. (C. Brăiloiu); şi el (bocetul) este adresat mortului ca … soţ (soţie), unchi (mătuşă)… - un cântec simplu cu caracter de improvizaţie (potrivit…situaţiei) şi în care se povestesc aspecte din viaţa decedatului reieşind şi relaţia dintre aceştia . Este de reţinut că bocetul - de regulă - este zis de „bocitoare''- („ştiutoare'' -numai femei, sau-rar- fete.) -[„… zi-i una ca din partea mea..'']

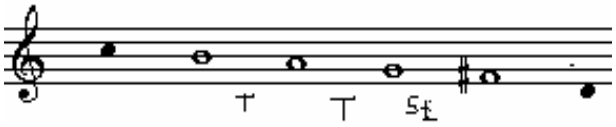


Scărițele „nominale''



Melodie simplă , în scară ce provine dintr-un tetracord coborâtor – (dorian-antic, sau frigian-medieval) puţin lărgit [do^2-(si_1,la_1,sol_1,fa_1#,)→re_1]

Curgerea melodică este coborâtoare deci ,,scara muzicală'' va fi şi ea descendentă…

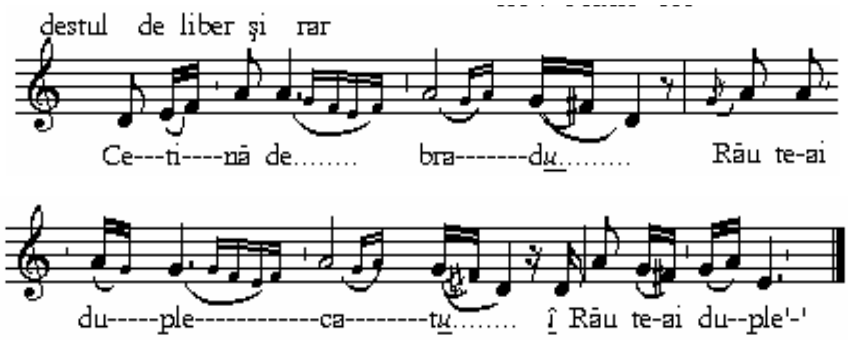


Ritmul cântecului este *silabic - parlando – rubato*

Cântecul bradului. Dacă persoana decedată nu este învârstă ,,se face *brad*'' . Tăierea bradului de către feciori (în număr impar), după alegerea lui, se face cu lovituri de secure -,, ..fieştecare dă odată…'' Pe traseul aducerii bradului spre casa defunctului şi spre cimitir se zice ,,a bradului'' -uneori după înhumare.

Textul patetic prezintă o paralelă între soarta tânărului brad (ales anume) şi persoana pentru care a fost luat din locul lui firesc – din munte şi aşezat la mormântul ,,destinatarului'' – unde se va veşteji şi în cele din urmă se va usca…

Sonoritatea cântecului bradului este cu totul impresionantă – momentele în care se ,,zice'' cântecul, conţinutul textului şi nu în ultimul rând interpretarea muzicală – tempo larg, desfăşurare tărăgănată, ornamentare bogată, şi prelungirea unor sunete - dau solemnitate… melodiei. Iată - de pildă din Muncelul Mare :



Scară restrânsă în ambitus de 5[tă] cu substrat tritonic re_1..(mi_1)-sol_1-la_1 cu pien instabil (*fa-fa#)* şi cadenţă pe mi_1 (tr II) ; un curs melodic, în general, descendent; ritmul încadrabil în *parlando* într-o mişcare lentă .La

sfârşitul ultimului rând melodic ultimele două silabe ,,se înghit'' - apocopa dublă - ,,Rău, te-ai duple'(-ca-t*u*) ''.

Cântecul zorilor. – se cântă dimineața, la fereastră, de către femei invocând zorile să-şi întârzie…ivirea – în felul acesta câştigându-se timp…

Cântecul de priveghi - aproape a dispărut; l-a mai consemnat E. C. (–1954,Bătrâna); Decedatul în dialog cu moartea îi cere îngăduința de a mai rămâne cu ai săi.

Strigă moartea la fereastră asemănător cântecului de priveghi – se cântă înaintea scoaterii mortului din casă – doar sporadic (Lunca Cernii -).

Harângul se trage-n luncă întâlnit izolat (Meria) - un ,,cântec'' care este pentru cei morții departe de casă [Tragerea clopotului în ,,dungă'' – pentru situații deosebite !?! sau ,,…se trage în Lunca – localitatea – comuna-reşedință (Lunca Cernii de Jos, Lunca cernii de Sus) - deci, ar putea fi o confuzie … *luncă- dungă – Lunca*. (Cernii – localitatea - ,,comuna'') .

Verşul de jale - de origine semicultă – melodia şi versurile sunt comune unei zone mai întinse din Ardeal.

Alte genuri – neocazionale

Balada, doina şi cântecul proriu-zis sunt forme de exprimare muzical-vocală individual-solistice.

Ele nu sunt legate de un anume c e v a – eveniment, prilej, ocazie. În județul Hunedoara, privitor la aceste forme, astăzi lucrurile **există** într-un anumit fel în vatra satului – la nană Floare sau baci Gheorghe – ei încă o mai au în fiinţă ; apoi, destul de diferit - în mintea lelei Maria şi bădiei Ion – ce s-au format într-o cultură „ modernizată'' prin şcoală ; şi, cu totul diferit în „gura'' tineretului… - a informării superficiale şi / sau eronate – mă refer la confuziile care se fac între termeni (baladă – doină – cântec propriu-zis vechi).

Trebuie reamintit ceea ce am mai spus …: că județul Hunedoara are câteva suprafețe folclorice distincte : *Ţinutul Pădurenilor* – versantul estic al munților Poiana Ruscă ; *Ţara Haţegului ; Zona Momârlanilor* ; *Vatra* Orăştie-Geoagiu ; *Valea Mureşului Mijlociu* ; *Aria Moților de Sud* (Valea Crişului Alb).). Aşa că o caracterizare exactă sub aspect *muzical-tehnic* a *baladei* , *doinei* şi *cântecului propriu-zis de stil vechi* nu ar fi atât de dificilă pe cât de întinsă şi …plicticoasă. Totuşi, vom purcede la un demers pe baza unor elemente cât de cât reprezentabile …

Balada.

Ca modalitate de exprimare în fața unui a u d i t or şi doar l a c e r e r e balada presupune cel puțin un rapsod – *vocalist şi* (cu *un*) *instrumentist* căci momente *solo* alternează cu momente *instrumentale*…şi

chiar *vocalitate* însoțită de *instrumental*. De o *formă arhitecturală* m o d e l a baladei nu se poate vorbi dar o *structură generală* este desluşibilă. Termenul - „ baladă ’’ – întâlnit inițial în 1852, la Vasile Alecsandri – îşi are originea în „*ballare*” (a dansa) la români este un gen „de ascultat’’ - nu de dansat (aşa cum a rămas doar la câteva popoare europene) .

Balada este o n a r a ț i u n e de mari dimensiuni.

În ciuda prezenței unor aspecte adesea fantastice (hiperbolizate, „*imposibile*’’, de neînchipuit) baladele au un substrat real – personaje şi fapte ce au existat cândva iar memoria comună le-a păstrat limitat sau „transformate’’… dar expresiv (aici – în balade).

T e m a t i c a l i t e r a r ă generală a baladei este foarte variată - ● *fantastice* (Soarele şi Luna) ; ● *vitejeşti* (cotropitori, haiduci, hoțomani,- nu hoți !…); ● *curtea feudală* ;● *familiale* (îndrăgostiții, soții, părinți şi copii, frații ; ● *jurnale* orale (evenimente deosebite).

Geografic, balada, are o răspândire mai densă în sudul țării dar prezența ei este semnalată diferit şi în celelalte întinderi -

Cerințele de *interpretare* şi *zicerea baladescă* precum şi o *structură* muzicală diferă de la o zonă la alta - de la un loc la altul – uneori chiar şi în … vecinătate.

Desigur, aceasta şi datorită proveniență din *straturi diferite* (mai vechi sau mai noi) .

Vom întâlni balade în care predomină *declamarea epică* – mai mult la *lăutari*, mai puțin la „*țărani*’’. De asemenea, mai cu seamă în Ardeal, întâlnim balade a căror melodii se poate confunda cu melodiile cântecelor propriu-zise de expresie epică având o structură „strofică fixă’’ şi chiar texte de balade pe melodii de colinde.

Vocal-muzical în baladă suveran este *recitativul epic.*

Forma muzicală a baladei d e b u t e a z ă cu un *preludiu instrumental* în *formă liberă* ce poate fi diferit de „melodia'' propriu-zisă din cuprinsul baladei; este urmat de un fel de a t e n ț i o n a r e, de pregătire a auditoriului pentru a s c u l t a r e şi se face printr-un text *rostit* sau *cântat* ...: „ Am să vă zic o-'ntâmplare / / Să se mire mic şi mare / De *ce* a fost să fie / …''. *Preludiul* (instrumental) şi *introducerea* (vocală-rostită…artistic !…) pot să lipsească.

Execuția propriu-zis, vocală, a baladei, începe frecvent cu un *sunet acut* - uneori nu prea *prelungit* - ca o i n t e r j e c ț i e după care urmează *formula melodică inițială* (uneori repetată) . Interpretarea continuă vocal-solistic cu prezentarea întâmplărilor legate de subiectul baladei delimitate de momente instrumentale ce intervin între e p i s o a d e l e literare ale povestirii. Aceste *interludii instrumentale* dau posibilitate interpretului fie să se odihnească (vocal) fie să-şi reamintească textul ; ele apar la sfârşitul unui p e r i o d literar. Fiind mai multe, dau impresia unei alcătuiri *s t r o f i c e* dar *flexibile.* Când *vocalistul* este şi instrumentist (obligatoriu - *violonist*) s f â r ş i t u l strofelor (intermediare) este subliniat prin intervenția instrumentului în c a d e n ț e - „ lăutarul'' urmăreşte continuu *melodia* vocală cu sprijin instrumental dar într-o *dinamică* mai scăzută. *(mai î n c e t)*. Această împletire muzicală – între *melodia vocală* şi (aproximativ!) aceiaşi *melodie instrumentală* este ceea ce se numeşte în muzică e t e r o f o n i e.

O formulă „literară'' încheie balada – ea nu are obligatoriu legătură cu conținutul narațiunii (povestirii) ci este ca o „întoarcere'' la realitatea în care se ascultă „povestirea''…(…„Şi-acum! -/ Ia, mai toarnă-n păhărel / Să ne veselim nițel !…''…) În baladele mai întinse aceste „h i a t'' -uri de aducere în *realitatea concretă* pot să apară de mai multe ori (delimitând „strofele'' – calupuri de versuri)

În ,,continuarea'' baladei se articulează, după un îndemn vocal strigat - ,, Vivart !…'' –, o melodie de joc.

Desfăşurare schematică literară

Preludiu Instrumental	Introducere recitată ,,închinare''	Episod Ep…-Ep…- ultim Ep	Formula literară finală	*,,Vivart'' melodie de dans*

Desfăşurare schematică muzicală

Formule (*turnùri)* melodice caracteristice	Introducere declamată sau cântată (*formule* melodice caracteristice)	Episoade vocale în *alternanță* cu interludii instrumentale; (sfârşitul episoadelor vocale poate fi subliniat instrumental – *eterofonie*)	Formulă de *încheiere -,, vivart''*- melodie instrumentală de dans

Desigur, această s t r u c t u r a r e nu este absolut obligatorie….

În exprimarea muzicală domină *melodia silabică* (,,*un* sunet – *o* silabă'') – fără ornamente…sau foarte puține – *apogiaturi* simple, duble (mai mari - rar); *r e c i t a t i v u l m e l o d i c* (*vorbire melodizată*) sau *r e c t o – t o n o (m o n o t o n)* joacă un rol important la susținerea expresivă a baladei î n s t r u c t u r a r e a ei .

,,În desfăşurarea *secțiunii mediane* – cea mai importantă, *s.n.* – *combinația de formule melodice* (transpuse, modificate ritmic sau melodic,…) cu recitativul recto-tono şi ,,parlato'' dau, practic, posibilități nelimitate de *i m p r o v i z a ț i i* unor interpreți talentați…(Ghe. Oprea & L. Agapie - ,,Folclor muzical românesc''- Bucureşti,1983,pag.286).

P r o f i l u l *melodic* d e s c e n d e n t al formulei inițiale a baladei uneori este precedat de *i n t e r j e c ț i i mono*-sau *poli*- silabice (Of, of, of, of, !…)

Melodiile din secțiunea mediană se bazează pe *transformări* şi *variații* ale celulelor, adesea, regăsibile în formulele inițiale; profilul melodic al

m e d i a n e l o r este de regulă c o b o r â t o r sau ş e r p u i t o r (crenelat, ondulat,…). Totuşi *aspectul sonor* general al „baladei'' este d e s c e n d e n t.

Tot „vocal'' semnalăm prezența unor fragmente zise ca o rostire uşor muzicalizată - „b ă s m i t e''.

A m b i t u s u l, în general, al baladelor nu este prea extins dar cu cel al formulelor mediane mai restrâns.

M e r s u l m e l o d i c este predominant t r e p t a t (alăturat) însă nu lipsesc s u n e t e l e d e s p r i j i n, g l i s o n d o - uri (alunecări) pe întinderea unei c v a r t e / c v i n t e sau chiar mai mari - în sens *suitor* sau *coborâtor*.

Ritmul *parlando* (rubato) este propriu baladei; aspectul q u a s i *giosto silabic* este provenit din cel p a r l a n d o prin marcarea uşoară, uneori, cu durate mai mari a silabelor accentuate…

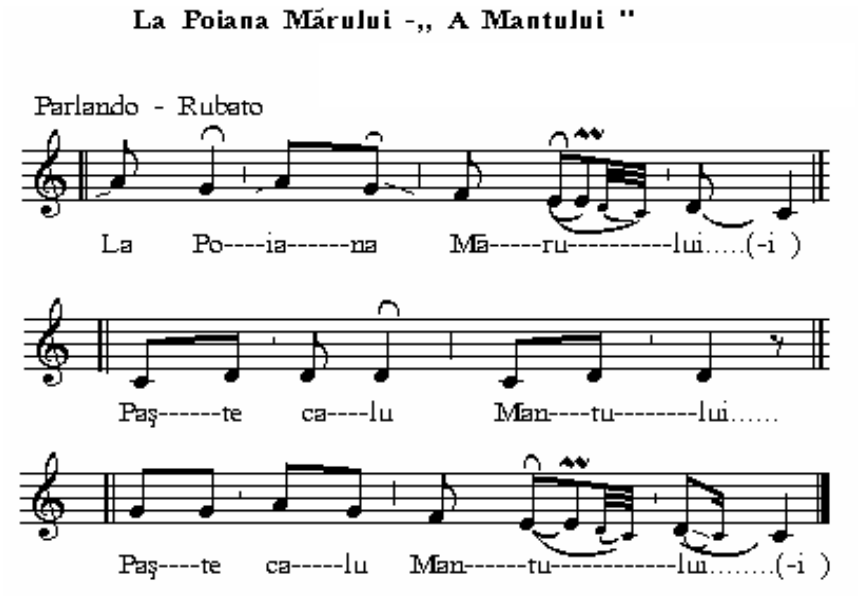
Dar…la noi…„ câte bordeie atâtea obiceie ''…Aşa încât nu-i de mirare că b a l a d a (şi) în județul Hunedoara este, încă, *zisă* des ▪ în c o l i n d a t (drept *colindă a ciobanului* – a celor ce au oi…mai multe) – executată de *ceată* ; probabil, cândva, în aceiaşi c o n j u n c t u r ă – anume„ o *mulțime* care *petrecea*'' ; zăbovind la câte-o gazdă (mai înstărită – în Ardeal-!-) la c e r e r e (!?!) se spunea (şi) o *b a l a d ă* (desigur, cei mai *mulți având oi... …M i o r i ț a* (?!?) era preferată…

Uneori este zisă ca şi ▪ c â n t e c p r o p r i u – z i s aproape„doinit' - „*La Poiana Mărului''* („A Mantului''-- Lunca Cernii – M. I) sau cu întorsături (*turnùri)* melodice *împrumutate* („A Vlaicului'' –Nojag-F. C.).

De înțeles, sporadic o întâlnim mai cu seamă ca p o e z i e *populară* r e c i t a t ă („Nevasta vândută'' Măgura, M. M). Probabil, cândva au avut şi „melodii'' dar care s-au uitat – s-au pierdut ori n-au avut (!?…). Oricum - bine că se mai *p r a c t i c ă* !…

Mai spunem că în *repertoriul păstoresc* se semnalează sporadic şi „*Când şi-a pierdut ciobanul oile* notată fără text (în „Antologie folclorică din Ţinutul Pădurenilor – Hunedoara'' , Ed. Muzicală, Buc.,1959, pag. 129. -) . De bucuria găsirii oilor, la sfârşit, ciobanul trage o „ zîcală'' *de joc* ce poate aminti de „ vivart''-ul din „balada întregită'' Pe alocuri cei chestionaţi „…*parcă*…'' îşi amintesc de o asemenea p o v e s t e …

Dăm mai jos spre exemplificare „ A Mantului''



La Poiana Mărului
La Poiana Mărului -
Paşte calu Mantului;

Calu paşte şî rân*t*chează -
Calu paşte şî rân*t*chează,
Mantu doarme şî visează …

Mantu nu-i şî Mantu nu-i –
L-o 'puşcat un văr đe-a lui -
L-o 'puşcat un văr đe-a lui -

Viñeri sara l-o 'puşcat –
Viñeri sara l-o 'puşcat,
Dumiñică l-o-ngrůpat…

Duminică pė la *d*zĕçe -
Duminică pė la *d*zĕçe
Lumea(?) tŏătă îl petreçe

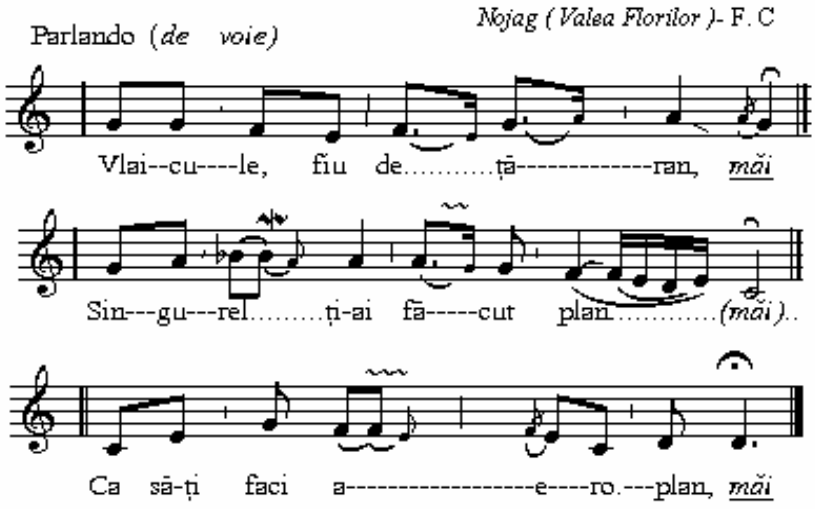
Dumiñică la un çeas
Tŏăte clopotėle-or tras –
Tŏăte clopotėle-or tras

……

şi, alta …

„ A Vlaicului "

Nojag (Valea Florilor)- F. C



Vlaicule – fiu de țăran, măi,
Singurel ți-ai făcut plan, măi,
[Ca să faci aeroplan, măi(?)]
Vlaicule, Vlăicuțule (măi)(!)

Ca să faci aeroplan, măi
Şi să treci peste Vulcan, măi,
Vlaicule, Vlăicuțule (măi)

Aeroplan ți-ai făcut, măi, -
Jos în munte tu-ai căzut, măi,
Vlaicule, Vlăicuțule (măi)

Când ai fost să treci Carpații
Să dai mâna cu-a tăi frați

Doina
Generalități

• D o i n a se cântă solo, oricând, în intimitate sau în public – fără a necesita un anume prilej.

• Doina s-a dezvoltat în perioada intens păstorit diferențiindu-se de-a lungul vremurilor în plan regional – zonal. În unele regiuni melodia este adaptată la texte poetice lirice sau texte ocazionale (în raport de necesități – texte pentru cununa grâului, bocet,…, cântec de leagăn.

• N. Iorga consideră că originea sa (a *doinei*) ,,trebuie căutată în vechea muzică a tracilor – străbunii tuturor naționalităților de la Carpați şi din Peninsula Balcanică''; referiri la *doină* întâlnim la Cantemir şi Sulzer .

• Teoria naționalistă - cum că *doina* ar fi neaoş românească – (teorie romanticilor) – este clătinată puternic de cercetările folcloriştilor în Balcani, în Ucraina, şi…în îndepărtata Spanie (!?). După cercetări mai noi s-a constatat că termenul *doină* şi chiar versuri ca ,,hai mândră şi doina'', ,,cine-a zis doina, doina'' sunt cunoscute şi la letoni şi lituanieni…

• Terminologia populară a d o i n e i (numele ei) variază regional : *horă lungă* , *hore*, *cântec* (în Transilvania), cântec lung, …*ca la Jii*, *oltenesc*, *de jale*, *de codru* ,*de coastă*…Termenul ,,doină'' se pare că s-a răspândit prin intermediul cărturarilor (preoți, învățători, …, dascăli) în ultimele secole aplicându-se la orice melodie interpretată rubato, ad libitum, - ornamentată intens (melisme) şi cu caracter melancolic…

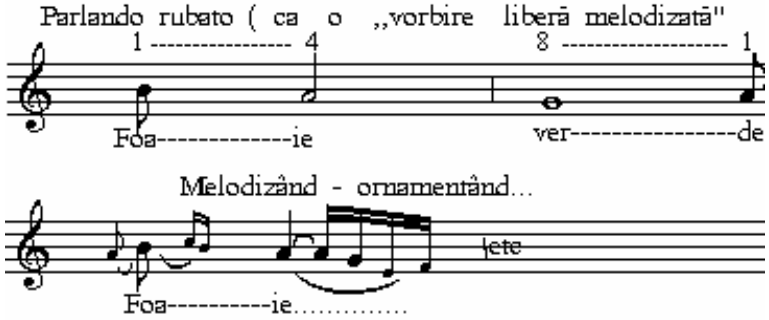
• Doina se delimitează de *cântecul propriu-zis* (cu care, de câtăva vreme, se confundă chiar şi de practicanți - ,,cântăreți făcuți – nu născuți''…) prin expresia artistică - ,,cântecul doinit'' are formă fixă, uneori concisă, clară- strofică ; *doina* însă este un gen *improvizatoric* neavând un contur fix ; maniera de interpretare are şi ea o importanță deosebită…Forma şi valoarea artistică a *doinei* depind de gradul de trăire emoțională, talentul şi

expresivitatea interpretului (care este şi ,,creatorul'' în fapt a doinei căci interpretul ,,recreează'' productul însuşit cândva aducându-i elemente cerute, simțite, de moment…)

• C[tin] Brăiloiu, prin d o i n ă înțelege o *melopee* pe care executantul o *improvizează* într-o continuă variație pe baza unor formule şi procedee proprii, tradiționale, într-o formă liberă (deschisă).

Trăsături specifice şi alte probleme muzicale generale privind doina

- *suflul larg* al frazelor muzicale este dominat de bogăția de *ornamente*.
- *ritmica liberă* (in general - *parlando-rubato*) cu raporturi de durate de 1:4 şi chiar 1:8



- *forma arhitectonică* <u>*liberă*</u> - alternanță dintre episoade improvizatorice cu recitative şi formule melodice ample.

- fraze inegale ca dimensiune deşi se aştern pe un tipar metric tipic (octosilabic)

- <u>*elementele stilistice*</u> vizează atât • <u>emisia specifică</u> locală – colorarea vocalelor, uneori cu sunete înghițite, gâlgâite,…, o ,,zicere'' individualizată'' cât şi • <u>sistemul sonor</u> (scări) şi frecvența ornamentării – <u>melisme</u> (pe trepte importante ale scării), <u>libertatea</u> de ,,modificare'' (variere) a duratelor şi combinarea valorilor ,, ritmului'', precum şi • modul de îmbinare a versului cu fraza muzicală (lărgirea versului cu interjecții, refrene,) dar şi • altele – cum ar fi ,,intonarea netemperată'' (?!- uneori cu impresia de ,,fals''!?) a unor sunete.

• doina prezintă astăzi stadii diferite de evoluție – doina maramureşeană pare să fie mai arhaică decât cea oltenească

• se observă diferențieri zonale

• doina a suferit transformări inegale prin actualizări şi influențe ale altor genuri – mai ales a cântecului propriu-zis vechi.

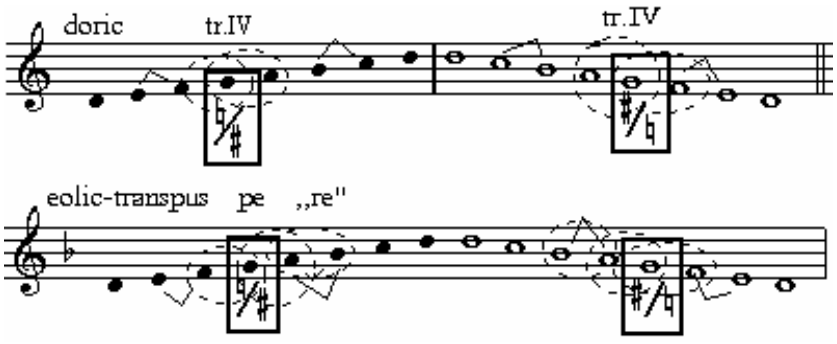
• se poate afirma că doina este încă vie în câteva regiuni – Oltenia (N), Muntenia, Moldova, Bucovina şi Transilvania (N). În Banat se execută doar instrumental; de asemenea , în Bihor, doina vocală a dispărut; în schimb a câştigat teren cântecul propriu zis (vechi) cu intonație…,,doinită'' (în sens de melodicitate deosebită)

• tematica literară indică izvorul ei în viața de toate zilele şi este de o impresionantă varietate şi realism - menirea ei fiind de a zugrăvi întreaga complexitate a vieții omeneşti, a individului sau a colectivității – în primul rând frământări interioare : dragostea, dorul, suferințele, nemulțumirea socială, viața haiducească, revoltam…

• în timpul execuției apar numeroase interjecții (muzicale) ajungând la 4-5 silabe ce se zic pe un desen melodic specific ; uneori frazele muzicale sunt amplificate cu un fel de refren – d. e. -,, hai, doina şi doină'' sau ceva asemănător.

● sub aspect <u>muzical</u> reținem

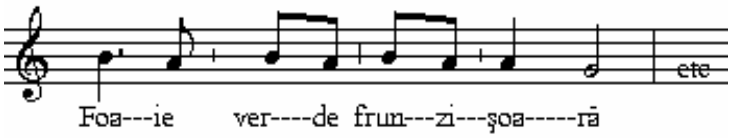
- ***scări*** *intonaționale nemodulante* - dar adesea modul doric cu tr. IV modificată suitor (↑)-[$4^{tă}$ +] sau eolicul cu $4^{tă}$+



=> desigur în acest fel pot apărea elemente de cromatizare- fie ca secundă mărită ($2^{dă}$ M+ între fa^1-sol^1 #) sau ca succesiune de două secunde mici ($2^{dă}$ m între sol^1# - la^1- si^1b) . Uneori întâlnim melodii cu scări - pentatonii , pentacordii sau hexacordii – care provin din scărițe oligocordice – prepentatonice.

- ***formule ritmico-melodice*** *individualizate* :

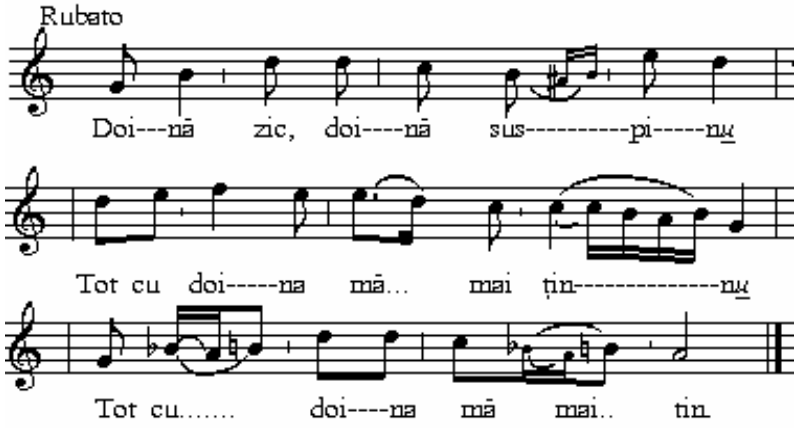
▪ formule inițiale ; alternarnarea repetată a unor trepte - ele formează celule generatoare de fraze, prin repetări, transpuneri, varieri, ornamentări,…



▪ formule mediane se înfiripă şi se conturează prin insistența pe aceiaşi treaptă (recitativ recto-tono), recitative melodizate, ornarea treptelor principale (uneori melisme ample, prin diferite aspecte de grupet, mordent, apogiaturi simple sau multiple, …) ; în cadențele formulelor interioare se preferă desenul descendent; amplificarea sau simplificarea formulelor. Ş. a . Toate acestea sunt procedee care se regăsesc în constituirea formulelor mediane.

▪ formula finală este de reglă *un recitativ* sau un *desen melodic excesiv ornat* . Reținem că *formulele inițiale* şi *formulele finale* sunt mai „stabile'' – cele mediane , cu un vădit caracter improvizatoric.

-***forma arhitectonică*** este l i b e r ă ; formulele introductive şi formulele finale sunt pilonii în interiorul cărora se desfăşoară „melodia'' – formată din *fraze inegale*, cu frazare liberă – ca o „strofă elastică''.



Distingem la fiecare doină, în concluzie, trei părţi:

1. *Partea de începere* ce poate să cuprindă o formulă cu caracter facultativ zisă pe silabe (sau interjecţii – of, da; ai; ş. a.) uneori urmată de un sunet lungit cu o apogiatură inferioară sau echapée, fie o formulă iniţială cu caracter regional, (sau zonal, local, stil propriu de interpretare,…)

2. *Partea mediană*, alcătuită din formule melodice care alternează liber, uneori cu repetări sau după inspiraţia de moment a interpretului; numărul rândurilor melodice variază şi el de la o execuţie la alta chiar la acelaşi interpret…

3. *Partea încheiere* poate fi constituită din 2-3 fraze (înrudite) ce se succed fără întrerupere.

- libertatea improvizaţiei la doină depăşeşte cu mult ,,obişnuitul'' celorlalte genuri (balada, bocet,..) şi se referă cu precădere la modul de ornamentare – şi chiar de articulare (îmbinare şi alternare) a elementelor tradiţionale după maniera cunoscută - de pildă, la orientali – principiul ,,mâquam-ului''.

Forţa emoţională a doinei rezidă în echilibrarea elementelor ,,recitative'' cu cele ,,melodice'' rezultând o expresie lirică ,,inexprimabilă'' altfel…

Se cunosc două **tipuri de doină – <u>doina vocală</u>** şi **<u>doina instrumentală</u>**. Doina instrumentală aparţine fie stilului vocal (chiar sunt transformări şi adaptări la instrument a unor melodii vocale-!-) fie stilului

instrumental – acestea constituie o categorie aparte cea luat naştere şi s-a dezvoltat în cadrul vieţii păstoreşti. Doina instrumentală de origine vocală se deosebeşte de doina vocală prin suflul larg al frazelor, formule tipice instrumentale, ambitus larg şi „mobilitatea'' (alterarea) frecventă a notelor – sunetelor.

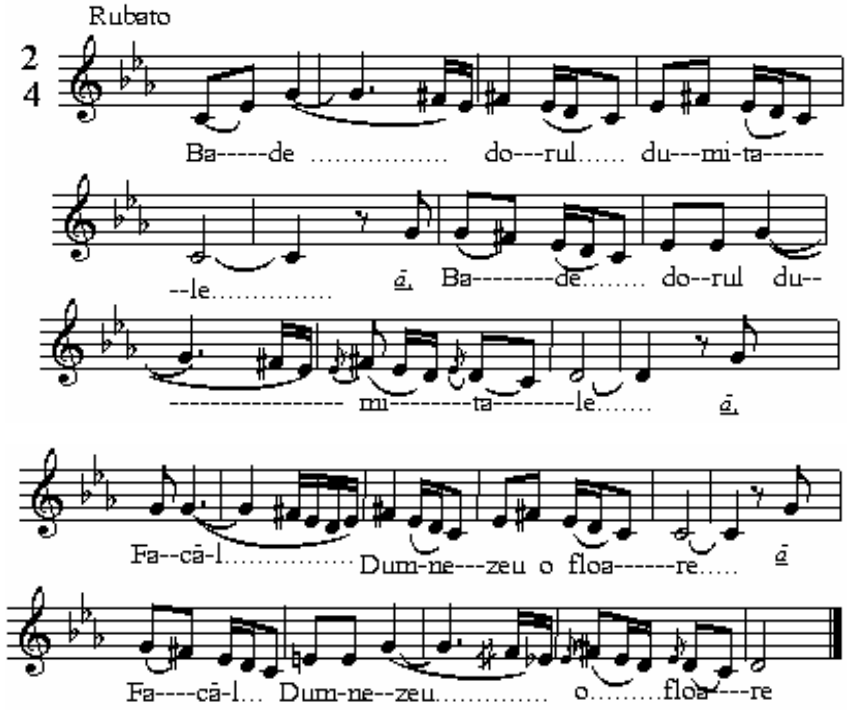
Privitor la ***modul de execuţie*** şi ***trăsături stilistice*** remarcăm :

• doina vocală propriu-zisă spuneam că este diferenţiată zona (maramureşeană, oltenească, bucovineană, …) dar cu un număr mare de tipuri şi subtipuri (sau ales sub aspectul conţinutului literar – ca tematică.: doina haiducească, doina de înstrăinare, doina de codru,…)

• doina instrumentală este executată la instrumente aerofone (cimpoi, fluier-caval,) sau „lăutăreşti'' (cordofone – vioară, violă-„braci''); ele au denumiri speciale-generice: „a oilor'', „a ciobanului'', …şi „şireagul'' - astăzi, prin şireag'' înţelegându-se aproape ori ce „zîcală'' instrumentală ce însoţeşte păstorul în „relaţie'' cu turma – o adună, o porneşte, o conduce, o opreşte,…„..până mân'că … le mai zîc din fluier…'' (?! poate invers – le „zice''… ca să mănânce… liniştite ! ?)

<u>*Doina de dragoste*</u> - de origine mai nouă. A luat naştere din *practica* şi *influenţa* lăutarilor pe baza elementelor tipice ale doinei, a stilului melodic ale cântecului propriu-zis şi probabil a muzicii orientale adusă de aceştia („lăutari''). Denumirea de *doină de dragoste* este improprie – provizorie - şi se datorează tematicii literare – exclusiv de dragoste (chiar excesiv), uneori cu accentuarea erotismului (apropiat de „subcultură'' langurozitate şi libidinism - vezi o imensă parte din „manelele actuale'' - căci „maneaua autentică'' are o oarecare valoare !) sau cu funcţie distractivă. Sub aspect muzical „doina de dragoste'' preferă scări muzicale cromatice sau cu o mare mobilitate a treptelor,; abuz de „sensibile'' ; melodii cu caracter cantabil , în registru acut, cu refrene regulate (versificate- „prinse'' în

calup); cu ornamentație bogată şi tendință spre o ,,ritmică măsurabilă'' în *rubato* …sau ,,giusto''- cu pasaje vioaie însoțite de ,,țiitură măruntă''.



Cuprins

Preliminarii 9

Diferențieri, delimitări, noțiuni – definiții **9**
Folclorul în ***Artă*** şi ***funcția*** lui **socială** **10**
Valorile folclorului **11**
Relația folclorului cu tradiția **13**
Sincretismul **14**
Personalități din cultura română despre folclor **16**

Etnomuzicologie **19**

Generalități **19**
Făuritorii *etnomuzicologiei* româneşti **20**
Hărți 23
Date şi aspecte privitoare la județul Hunedoara **25**
Geografia **25**
Istoria **27**
Etnografia **32**
– Câteva obiceiuri şi practici folclorice consemnate în județul Hunedoara **41**
Folclor hunedorean în atenția cercetătorilor şi a altor oameni de cultură **46**

A. Folclor literar **46**
B. Folclor muzical **51**

Concepții şi teorii despre folclor 54

Principii. Metode. Tipuri de cercetare **..... 55**
Principii 56
Metode 57
Tipuri de cercetare 58
Trăsături generale şi specifice ale folclorului **..... 59**
Caracter colectiv, caracter oral, anonimatul, caracter sincretic, caracter național 59

Organologie populară 61

Clasificare **..... 61**
Pseudoinstrumente, instrumente - idiofone, membranofone, aerofone, cordofone 61
Formații 63

Morfologia cântecului popular 64

Poetică şi versificație **..... 64**
Trăsături generale ale versului rostit 64
Generalități privind versul *cântat* 68
• Tipare de vers 68
– *Fracționare* 69
▪ Elemente ce apar în *interpretarea vocală* 70
Alte elemente şi aspecte ale melodiei 73
Picioare metrice 80

Sisteme sonore 86

I. Sisteme oligocordice 86
A. cordiile 86
B. toniile 87
II. Sisteme pentatonice 89
III. Pentacordii-hexaordii 90
IV. Scări *hepta*cordice 92
+ moduri transpuse 95
• Moduri acustice 96
■ Moduri cromatice 96
■ Moduri ultradiatonice 97

Cadența 98
Formula cadențială 98
Analize 99

Sisteme ritmice 102

■ bicronie 102
A. Ritmul giusto-silabic bicron 103
B. Ritmul parlando-rubato 105
C. Ritm acomodat paşilor în mers ceremonios 107
D. Ritmul copiilor 107
E. Ritm distributiv- (divizionar) 109
F. Ritm aksak 110
• *Probleme legate de* accente şi măsuri 112
G. Ritmul de dans 120
H. Ritmul de toacă 123

Forma arhitectonică 124
Refrenul 124
Structura arhitectonică 128
Tipuri de strofă 130

Folclorul obiceiurilor 134
Generalități 134

...
Obiceiuri din ciclul calendaristic 137

A. Obiceiuri de iarnă 137
B Obiceiuri de primăvară-vară 147
– *Şezătoarea* 153
Repertoriul păstoresc *155*

Folclorul vârstelor şi al obiceiurilor vieții de familie 156

Folclorul copiilor 156
Cântecul de leagăn 160

Repertoriul obiceiurilor legate de momente importante din viața omului 165

Naşterea 166
Căsătoria 166
Nunta 166
Moartea 170

Alte genuri – neocazionale 174
Balada 174
Doina 181
Generalităţi 181
Trăsături specifice şi alte probleme muzicale privind doina 182
Tipuri de doină 185

Cuprins **..... 188**

Corneliu Bogariu

S-a născut în 25 aprilie 1944 în satul Tâmpa, comuna Băcia, județul Hunedoara. Primele noțiuni de muzică și inițiere la vioară le primește din partea tatălui - învățătorul Gheorghe Bogariu. Urmează cursurile Liceului Pedagogic din Deva sub îndrumarea muzicală a cunoscuților profesori Ionel Munteanu și Ion Ignaton. Absolvă liceul în 1964 apoi urmează Conservatorul „Gheorghe Dima" din Cluj, audiind cursurile de folclor muzical ale lui Ion R. Nicola, Traian Mârza și, ulterior, ale doamnei Ileana Szenik.

După absolvire a fost profesor de muzică la Colegiul „Decebal", Liceul de Muzică și Școala Generală „Lucian Blaga" din Deva.

Lucrări publicate:

- Culegeri de folclor muzical (colinde) în două volume (1980-1985)
- Studii de etnomuzicologie în revista de etnografie și folclor „Miorița" -Deva
- „Convorbiri privind colindatul și alte practici de iarnă" (volumul I-2002, volumul II-2003, volumul III-2004, apărute la editura „Media Musica" - Cluj)
- Colinde din județul Hunedoara:
  - volumul I - „Printre lini, printre mălini" -2002;
  - volumul II - „Roșu soare a răsărit" - 2003 ambele la editura „Media Musica" - Cluj.
  - volumul III - „Fete mari făclii s-aprindă" (Colecția ETNOLOGICA, nr. 6 - 2006 – Centrul județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Hunedoara)
  - volumul IV - „Cu peana... cu colțu ... cu cornu" (Colecția ETNOLOGICA, nr. 7 - 2006 – Centrul județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Hunedoara)
- A colaborat fructuos în domeniul muzicologiei cu conf. dr. Ioan Bocșa.

ISBN 973-622-355-8
9789736223556